A ABERTURA DE S. CARLOS
A.I.D.A.
Rivista musicale italiana

Italiana.

Volume VIII. — Anno 1901.

FRATELLI BOCCA EDITORI
TORINO
MILANO - ROMA - FIRENZE

Rappresentanti generali per la Germania e l'Austria-Ungheria
BREITKOPF & HÄRTEL — LEIPZIG.
1901

INDICE DEL VOLUME VIII

MEMORIE

ARTE CONTEMPORANEA

MEMORIE

La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.

(Continuaz. e fine, V. vol. VII, fasc. 2°, pag. 233, anno 1900).

XII.

Mi rimane a mostrare come, per ciò che concerne la forma quale l'abbiamo seguita fin qui nelle sue molteplici manifestazioni, il medesimo sviluppo si avverta, parallelo per legge naturale, anche nelle opere dei clavicembalisti e degli organisti italiani del settecento. Ed è una evoluzione analoga che segue nell'uno e nell'altro campo. Noi tralasciammo di discorrere della musica d'organo nel punto in cui la osservammo pervenuta ad un alto grado di sviluppo nelle opere del Frescobaldi, di Fabrizio Fontana, di Michelangelo Rossi e di Bernardo Pasquini, mentre la musica di liuto, nell'epoca stessa, cioè nella seconda metà del sec. XVII s'era di molto modificata nello stile, scendendo ad un livello poco artistico. La letteratura del liuto si perde; quella dell'organo si fonde con quella del clavicembalo e si modifica anch'essa. L'analogia che vi è fra lo stile d'uso nella musica di cla-

vicembalo e in quella dell'organo, nel 1600, l'abbiamo già considerata. Ed ora è appunto dai clavicembalisti del sec. XVII che dobbiamo muovere i nostri passi, se vogliamo spiegarci attraverso quali rivolgimenti la musica di clavicembalo raggiunse la indipendenza dell'epoca di Domenico Scarlatti, di Martini e di Galuppi. Anche quest'ultima parte della mia ricerca, purtroppo non può esser breve; ma di essa il mio studio, che ha bisogno di completarsi in qualche guisa, non può far senza. Anche questo ramo della musica da camera è nel nostro settecento immensamente interessante; prego dunque il lettore a fare un altro po' di sacrificio e a seguirmi con pazienza benevola.

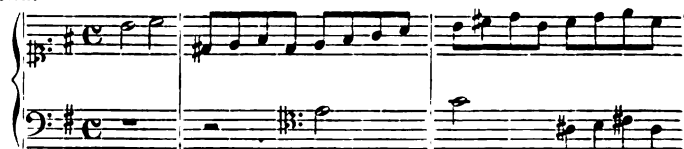
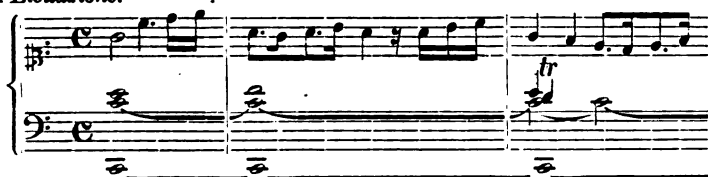
La *toccata* per organo, come abbiamo visto, fu tra le forme musicali più movimentate, più sovraccariche di melisme e diminuzioni, una composizione nella quale, senza differenza di epoche, lo slancio della libera fantasia si dirigeva preferibilmente verso l'esteriorità degli effetti. Nel *ricercare*, nella *cansone*, nell'*aria di dansa* il compositore s'intratteneva di più a sviluppare i temi. Nel ricercare specialmente lo stile fugato, imitativo, trovava un'applicazione ampia e castigata ad un tempo, la quale presso i buoni maestri era diventata abituale. Fu questo stile, furono queste forme che pervennero in eredità ai clavicembalisti del settecento. Il bello stile del Frescobaldi, serio, ricco d'armonia, intessuto di eleganti contrappunti, insieme colla severa compostezza e cantabilità delle voci nel ricercare di Fabrizio Fontana, e col disegno vivace, col movimento fantasioso, ricco di passaggi e d'imitazioni nei *ricercari* e nelle *toccate* di Bernardo Pasquini e di Michelangelo Rossi, sono le qualità che noi troviamo fuse in bell'armonia nelle suonate di clavicembalo di Giambattista Lulli. È collo studio di queste e insieme delle opere de' cinque organisti or ora nominati, che noi possiamo agevolmente spiegarci lo stile delle sonate per organo di Domenico Zipoli. — Ciò che afferma il signor Ernst von Verra, in una sua raccolta intitolata « Orgelbuch », pubblicata nel 1887, in cui egli ha fatto entrare una *fughetta* del Zipoli, e cioè che sulla intavolatura del maestro italiano non sia impresso l'anno della stampa, non è vero. A piede della prefazione, nell'esemplare che mi sta innanzi, io leggo chiaro: *il primo Gennaro 1716*. Sono dunque le dette suonate d'intavolatura per organo e cimbalo del 1716. Il libro è diviso in due parti: La prima consta di una toccata, di versi, di canzoni, etc. Nella seconda si contengono preludi,

allemande, correnti, sarabande, gighe, gavotte e partite. Le composizioni del Zipoli sono stampate facendo uso del *sistema* moderno composto di due righi di cinque linee ognuno. Però, nella prima parte del libro, le chiavi occorrenti nel primo rigo sono quelle di soprano e di mezzo soprano, le quali si alternano secondo il bisogno; nel secondo rigo si trova quando la chiave di basso, quando quella di tenore. Nell'altra parte, il primo rigo porta sempre la chiave di violino, il secondo alternativamente quella di basso e di tenore.

Ed ecco la *toccata* di Zipoli che, dopo poche battute in cui una successione di determinati accordi tende a stabilire la tonalità, si svolge nella maniera che sente la derivazione dagli organisti italiani, da Frescobaldi a Pasquini, ringiovanita dalla fresca vena del Lulli. Lo stile dei versetti è vario: quando è fugato, e allora è una piccola fuga alla Bach che si svolge con temi elegantemente disegnati e ritmati; quando invece si tratta della toccata, e noi abbiamo allora un piccolo preludio svolto nella maniera di Bach. Il grande Sebastiano deve aver ben conosciute o considerate queste composizioni sì come quelle di Frescobaldi, di Pasquini e di Fontana, che sono il latte di cui egli si nutrì per certo. La *canzone* è assai più estesa del *verso*; è ben rimarchevole in essa un sagace sviluppo del tema considerato nelle sue intime qualità essenziali, come si osserva nei preludi e nelle fughe di Bach e di Händel. Per cui gl'italiani compositori io credo che non abbiano assolutamente appreso questo tipo di svolgimento sostanziale altro che da' lor proprî maestri, nelle opere dei quali essi ne trovavano la ragion d'essere ed una applicazione prestantissima. Io voglio presentare alcuni temi di questi versi e di queste canzoni: il lettore musicista si formerà facilmente una idea delle composizioni che n'escono, quando li immagini svolti con una sicura scienza del contrappunto nelle mani di un uomo di genio.

Canzona.

tr
ecc.
Verso.
ecc.
Canzona.
ecc.
Verso.

Cansona.

All'*Eleuazione*.

La prima parte della raccolta termina con una pastorale in tre tempi: ne riferisco i temi

Largo.

ecc.

All.° (coi flauti).

ecc.

Largo.

ecc.

e il *pedale* conclusivo che è caratteristico:

La seconda parte consta di composizioni più libere, più eleganti e melodiche. Sono suonate o *suites* composte di preludio, corrente, aria, oppure preludio, corrente e sarabanda. La seconda di queste suonate, pubblicata per intero nella raccolta di Litolff « Les Maîtres du Clavecin », Cahier IX, pag. 38, è bella quanto le altre: osservi il lettore i temi delle quattro parti, di cui essa consta: Il tema della sarabanda è il seguente:

Vi segue la giga sul tema seguente:

vien poscia il *preludio* stupendo sul tema:

e finalmente la *sarabanda*:

Il preludio è propriamente trattato in quello stile che noi riconosciamo tipico in Sebastiano Bach; ma la sostanza melodica di Zipoli supera talora, nella vivacità ed espressione della linea, quella istessa del massimo Sebastiano, mentre poi la massima parte dei costui procedimenti sono noti al maestro italiano. Questi n'è anzi il precursore. La seguente gavotta e il seguente minuetto rivelano un'altra applicazione della tecnica bachiana:

Nelle partite, l'agilità e l'eleganza dei disegni è anche maggiore; ma sopra tutto fresca, spontanea e originale è la melodia. Un gruppo di partite comprende ordinariamente da dieci a tredici brevi composizioni con ritornello, gruppo che noi oggi diremmo propriamente una partita. Zipoli rappresenta la suonata d'organo italiano nella sua correttezza e nella sua libera genialità ed è uno de' migliori maestri italiani del sec. XVIII.

Io credo che a quest'epoca circa, o ad un periodo forse di poco anteriore, appartenga un libretto di musica d'organo composta da un tale Ferrocci. Sono piccoli pezzi scritti per l'uso pratico degli uffici divini, versetti in forma di canone, in cui più che una buona disposizione delle parti ed uno stile piano talvolta e composto, tal'altra tutto infiorato e triviale, altro non si trova. Gran parte delle composizioncelle del Ferrocci illustrano melodie sacre: se non altro si può osservare in esse, come la maniera di accompagnare le preghiere durante gli uffici divini fosse, in principio del 1700, molto viziata; chè, in quanto al merito delle composizioni medesime, toltine i versetti più brevi in forma di canone o di imitazione o semplicemente tessuti in un'armonia piana, il resto è piuttosto cattivo.

In ben diverso stile sono scritte le suonate e le fughe per organo di Floriano Aresti, i concerti e le suonate per uno o due clavicembali e le suonate per organo di Giovan Battista Predieri del 1715. Tutte queste composizioni constano di tre tempi, due *allegri* ed un *adagio* collocato nel centro. La linea della melodia si perde tra il folto tessuto dei ricami; i temi non hanno quella forza, quella consistenza, quell'individualità che si avverte in Zipoli; tanto il clavicembalo come l'organo sono poveri d'armonia. Con ciò ho detto a bastanza intorno alle composizioni dell'Aresti. Quelle del Predieri sono *concerti grossi* per violini, viole, violoncello e basso con cembalo; ne conosco uno che, oltre ai detti istrumenti, esige anche due corni da caccia. La forma vi è rigorosamente bipartita nel modo che sappiamo già. Il concerto migliore è il secondo, in *do*, coll'*adagio* in *do minore*, una buona melodia, la quale però è sviluppata solo in quanto essa ha di esteriore. Il musicista non istudia le sue idee, non ne seconda l'espressione intima, verso la quale sembra indifferente e che forse non sente; egli le circonda di manierismi.

Non sono migliori, quanto a stile, le suonate per organo di Fran-

cesco Modonesi, della medesima epoca. Per quel che concerne la forma, esse mostrano chiaro dei difetti, che quelle del Predieri non hanno.

L'arte vera però in Italia esiste fortunatamente ancora; e noi anzitutto c'incontriamo in alcune fughe per clavicembalo a tre e quattro parti di Alessandro Scarlatti, che ce la manifestano robusta e geniale. Eccetto queste fughe ed un'attraente suonata per flauto ed istrumenti ad arco, io deploro di non conoscere altra musica istrumentale di questo che è tra i sommi nostri maestri. — Nella citata collezione Litolff vi è una fuga di A. Scarlatti (cahier IX, pag. 18). — Ora egli è da questa eccellente scuola che origina una nuova composizione: lo *studio* e il *divertimento* per cembalo, i primi saggi della quale sono di Francesco Durante. La loro forma può essere considerata sotto due diversi aspetti: o si considera lo *studio* come più tendente a sviluppare il tema e quindi più esteso, composto nello stile della toccata, da cui deriva il preludio di Zipoli e di Bach, o in quello del canone e della fuga, e allora egli segue la forma che è prescritta per queste composizioni; oppure si considera il *divertimento* come composizione più breve, che segue la forma bipartita; in quest'ultimo caso, in essa va notato, come dopo il ritornello, all'ingresso degli sviluppi il compositore non inizî questa parte con la mossa dal tema, eccezione fatta per uno solo de' divertimenti, l'ultimo, ma preferisca servirsi di un altro frammento del tema medesimo. Ciò è interessante, perchè ci mostra come, già per tempo, nella musica di clavicembalo vi fosse la tendenza di variare almeno uno de' tratti scolastici della forma, che a lungo s'era mantenuto inalterato nella musica a più istrumenti. Le suonate di Durante sono una prova di più di una esagerata applicazione della tecnica tutta intesa esteriormente e per sè medesima, perchè, come in questa son forti, così difettano di melodia, e ne' lor temi han troppo spesso l'impronta della vuota graziosità settecentista. Questo manierismo seppe evitare il Zipoli, il quale — per me almeno — sotto ogni aspetto rimane molto superiore allo stesso Durante.

Ogni cultore di musica conosce indubbiamente le suonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti, pubblicate in questi ultimi tempi da Breitkopf e Härtel di Lipsia; per cui posso dispensarmi dal ca-

ratterizzarne lo stile; però mi sembra non fuor di proposito osservare l'analogia che esse contraggono con quelle di Durante, perciò che esse pure sono composte nello stile dello *studio.* Più che all'espressione della melodia esse tengono alla forbitezza e alla varietà di figurazioni caratteristiche il più delle volte interessanti, è vero, considerate anche sotto l'aspetto melodico. Qui parimente la materia tecnica è oggetto di quelle cure diligenti e sottili, che contraddistinguono i clavicembalisti della scuola napoletana. I tempi sono tutti vivaci, rapidi (*allegro*, *allegrissimo*, *presto*), ad eccezione di uno o due, di un tempo di danza e della *fuga.* La *sonata* consta di un sol tempo, come quella di Durante. Anche fuga si chiama perciò una sonata di Scarlatti. La forma è ordinariamente bipartita; ma parecchie varietà si presentano nell'attacco della seconda parte, ed oltre a ciò alcune sonate, che questa seconda parte non ha, sono composte nella forma della toccata o della fantasia, di cui sappiamo l'origine. Non bisogna dimenticare però che anche queste forme mostrano esempi della bipartizione.

Dalle proprietà di questo stile, per quanto egli ora passi all'uno e all'altro maestro alternandosi di poco, è facile prevedere quali conseguenze derivino al periodo musicale, al tema, considerato nella sua costruzione materiale, quando in processo di tempo, da una scuola all'altra, esse abbian costantemente procurato di isolarsi in effetti sempre più esteriori. Io non vorrei essere compreso male se a questo punto faccio menzione delle suonate per cembalo di Azzolino Bernardino della Ciaia di Siena, stampate, insieme con alcuni saggi di contrappunti ed alcuni ricercari, nel 1727. Queste suonate sono anzitutto un po' curiose nella forma. Il primo tempo è una toccata; vi segue l'altro tempo denominato *canzone;* l'uno è un *allegro*, l'altro un *moderato.* La toccata è scritta in forma libera, in forma di fantasia: più che di altro, essa consta di un'aggregazione di formule clavicembalistiche risolventi in effetti esteriori. Vi abbondano le progressioni, le imitazioni, i passi di agilità *et similia.* La canzone è in forma di *fuga* libera o di *fugato* nello stile di Seb. Bach: i temi sono abbastanza interessanti; l'insieme è molto musicale; questa composizione è altrettanto sviluppata e difficile come una *fuga* di Bach. Sopra il tema seguente

p. e., il Della Ciaia svolge una composizione veramente bella. Gli altri due tempi seguono la forma bipartita; in essi predomina lo stile imitativo sulla base di una espressiva robustezza e cantabilità delle parti, quali si notano nelle affini composizioni di Bach. E anche qui mi permetto di citare i singoli temi:

Questi componimenti del Della Ciaia sono, a quel che pare, fra i migliori del suo tempo ed a lui la tecnica del clavicembalo deve certo un sensibile miglioramento e sviluppo. Nessuno dei procedimenti, che i clavicembalisti del settecento usarono con tanto successo, gli è sconosciuto. Lo stile legato, i passi d'accordi realizzabili in arpeggi, le agili ed amplissime figurazioni che si dispiegano rapide dall'una all'altra delle tessiture estreme, le melodie arpeggiate, ecc. Ma non mancano anche qui le composizioni deboli, prolisse, poco musicali. La canzone, p. e., che si svolge sul tema seguente:

n'è un esempio e in verità uno de' più manierati. Talora la *fuga*, che fra tutte sembra la composizione più importante, è fin troppo sviluppata. È certo però che in questo compositore vi ha il sentimento dello sviluppo tematico secondo s'intende modernamente, e che il sinfonismo è piuttosto abbondante, se non sempre equilibrato. Il suo *ricercare* è composizione di stile severo molto conveniente all'organo. Perciò le qualità d'istrumentalista nel Della Ciaia sono di tal natura, che raramente si rinvengono fra i compositori italiani, ed egli prende giustamente il suo posto accanto al Zipoli.

Ma, per verità, a quest'epoca si veggono già i segni precursori di uno stile di composizione per organo e clavicembalo, che comprometterà in avvenire la serietà e l'importanza di questa specie. Tali segni sono anzi tutto la poca cura della melodia, l'uso del melisma come tema o parte sostanziale del tema, il poco valore musicale, la mancanza di carattere nel tema stesso, il disegno che tende a farsi meschino e triviale. Il compositore s'affida troppo esclusivamente alle forze

della sua immaginazione, rivede poco, è troppo presto e facilmente contento di sè. Il lettore si recherà forse a meraviglia se tra i compositori, le opere dei quali mostrano questi contrassegni, io nomino Benedetto Marcello. Può darsi che altre suonate di lui siano migliori; quelle che io conosco (poche suonate a cembalo ed una *ciaccona*, del 1701) sono sotto ogni rispetto, composizioni scadenti. Così le suonate per cembalo di Domenico Albertis e quelle di Giovanni Battista, le quali appartengono ad una medesima epoca, cioè al 1739. Con questi due autori si veggono introdotti nella musica di cembalo non solo tutte le specie di artifici barocchi propri del secolo XVIII, ma anche le forme di melodia e di accompagnamento meno musicali e propriamente puerili. La forma è la solita bipartita, che dalla tonica conduce alla dominante e dalla dominante alla tonica; nei tempi in modo minore essa o segue lo stesso procedimento per mezzo della dominante minore (la forma più elementare) o per mezzo del relativo tono maggiore (forma un poco più artistica).

Esempi dello stile più debole, in questo periodo, il quale precede di poco e ancora si confonde coll'epoca migliore di Giambattista Martini e di Baldassarre Galuppi, si troveranno nelle suonate di Francesco Campeggi, del 1747, di Emanuele Barbella, del 1760, di Giuseppe Bencini, di Giov. Franc. Beccatelli, del 1730, di Paolo Salulini, di cui conosco anche un concerto per salterio e violino composto l'anno 1751. Costoro, per quanto faticosamente attaccati alla forma d'arte, non dispongono di un materiale di musica nè melodico nè proprio. Al contrario, a quest'epoca, come attorno agli astri maggiori, si veggono alcuni organisti di minore importanza, i quali hanno purificato il loro stile ed han tratto dalla toccata, dalla canzone e dal ricercare materia e forma onde riuscire a comporre preludî e *fughe*. Lo stile di queste loro composizioni è sostenuto; i temi sono l'un coll'altro concatenati da conseguenti sviluppi. Perciò che concerne la forma, essa è più libera: là dove sarebbe da aspettarsi l'uso della bipartizione, essa è invece forma di fantasia. Nomino alcuni di questi compositori: A. Santelli, P. Giovagnoni, D. Consoni, G. B. Gaiani, L. Consolini; e costoro non furon già cattivi istrumentalisti, per quanto alla specie della musica istrumentale essi non dedicassero la lor maggiore attività.

Nella grande quantità di composizioni per clavicembalo e per or-

gano lasciateci da Giambattista Martini occorre fare una distinzione. Le dodici suonate per cembalo e le dodici suonate per organo, del 1738 e del 1742, e, oltre a queste, anche i concerti per clavicembalo obbligato, sono le opere sulle quali in questo momento dobbiamo fissare la nostra attenzione, poichè, senza negare che in molta altra musica d'organo e di cembalo dal Martini, composta in varie occasioni, vi abbia certo un grado rispettabile di interesse artistico, pure ella è tutta da considerarsi di importanza secondaria. Il primo concerto, nella collezione autografa che ho innanzi a me, porta la data del 1746, il secondo quella del 1750, il terzo non ha data, il quarto fu composto nel 1752, il quinto nel 1754, — è con violino e cembalo obbligati — il sesto ed il settimo (concertino) non portano data alcuna. Ognuno di questi concerti consta di tre tempi, due *allegri* ed un *adagio* nel centro. La forma dei tempi è bipartita anche nell'*adagio*. Un tratto caratteristico si avverte all'entrata del cembalo, che ha luogo dopo l'esposizione del tema affidata, in principio, ai violini ed ai bassi; quest'entrata, questo attacco del cembalo non si effettua sul tema dianzi udito, ma con un tema proprio, con un arpeggio, una figurazione, una nuova melodia, un passaggio brillante. Nell'*andante sostenuto* del secondo concerto il tema è attaccato dal cembalo solo, ed è il bello ed elegante pensiero che qui segue:

Nella curiosa apodosi in $\frac{3}{8}$ il cembalo entra di nuovo solo, e l'orchestra segue soltanto dopo otto battute. Alle volte il tema è sostenuto dalla piccola orchestra di istrumenti ad arco, mentre il cembalo

svolge una melodia figurata a modo di variazione sul tema, come avviene nell'*andante* del primo concerto. Questa forma si trova pure usata nella chiusa del terzo concerto. Così nel primo tempo del quinto concerto e nel finale del quarto si hanno esempi, secondo i quali l'orchestra non comincia propriamente col tema, ma con qualche forma d'introduzione, e fa poi sentire il tema al clavicembalo poco prima che questo entri e lo raccolga, come anche avviene p. e. nel finale del quinto concerto. Tutto ciò dimostra quanta sia nel compositore la cura, l'amore della varietà. Martini sa imporre al suo esecutore delle difficoltà tecniche non indifferenti e sa riposarlo ancora con opportuni intervalli, nei quali l'orchestra suona sola. Questo per la parte della fattura esterna. In quanto al valore intrinseco delle composizioni ed allo stile, è certo che esse, prese singolarmente non sono tutte egualmente forti ed importanti. Anzi tutto, in generale, al Martini fa difetto la melodia; poscia il suo tema si arricchisce presto e troppo di abbellimenti affatto esteriori o estranei alla sua linea e si sviluppa poco. Più che l'espressione, nel disegno della melodia, è veduto, è calcolato il buon rapporto dei numeri, la buona disposizione di dissonanze e consonanze alternate. Tutto ciò ne lascia in generale indifferenti e freddi. Ma alcuni temi interessanti forniscono contenuto e forma a buoni tempi e fra essi citerò l'*andante* del primo concerto col tema:

tr
tr
tr
tr
ecc.

il *sostenuto* del secondo concerto:

il *finale* di questo medesîmo concerto, o a dir meglio, il suo ultimo brano:

il *finale* del terzo concerto:

il *primo tempo* del quarto:

ecc.

il *primo tempo* della *Sinfonia con Violino e Cembalo obbliga*

l'*andante sostenuto* della stessa:

il *secondo tempo* del sesto *concerto*:

ed altri che per brevità ometto. Anche singolarmente osservati, questi tempi sono di una singolare bellezza e varietà. Ma non è sulle singole parti che io vorrei richiamare l'attenzione degl'intelligenti, bensì

invece sull'organizzazione degl'interi concerti, che è a sperare qualcuno sappia far rivivere.

In quanto alle molte suonate per organo dallo stesso Martini composte, riunite insieme a suonate per clavicembalo (alcune belle, altre bizzarre) in un volume di miscellanea autografa, basterà che io ne faccia menzione. Egli cominciò con una raccolta di sei suonate per organo che sono insignificanti. La scelta possibile delle suonate d'organo e di cembalo noi la vediamo nei volumi stampati. Queste suonate consistono di tre e di quattro tempi, alcuni dei quali trattano forme di danza. Lo stile della suonata è molto cambiato dall'epoca relativamente non lontana del Zipoli. L'alterazione si dovette a Domenico Scarlatti, a Durante ed a Marcello anzitutto. Ma la suonata di Martini, piuttosto che il prodotto di una vera genialità e di buon gusto, è prova di forte sapere e nello stesso tempo anche di una invincibile schiavitù all'uso ed all'abuso delle forme melismatiche favorite nella sua epoca. Lo stile della *toccata*, della *corrente* e della *giga* vi si alterna con la forma del *canone* e della *fuga;* la melodia è piuttosto arida, angolosa, punto toccante, graziosa talora. Tuttavia, rispetto alla tecnica, son queste suonate dei veri modelli di solida e ben fatta musica per pianoforte. La forma è la solita, consacrata, della bipartizione. Più interessanti, in quanto a forza di composizione ed a ricchezza di contrappunti, anzi senza confronto preferibili, sono le dodici suonate per organo del 1742; qui la forma adottata è quella della *suite.* Ma anche in queste, più che altro, è mirabile la mano felice e sicura dell'organista che lo fa esperto padrone di disporre con tutta un'agile facilità le parti complicate di difficilissime costruzioni. Alla metà del 1700, la musica per clavicembalo e per organo era più avanzata, in Italia, che quella per più istrumenti; ci era altra cura, altra finezza. Ma questa s'era fatta più semplice e geniale. La musica di clavicembalo, in genere piuttosto squilibrata, dopo il primo periodo del sec. XVIII, in cerca di un'eleganza fittizia, artificiale, chimerica, alla quale uomini come Dom. Scarlatti, Giambattista Martini e Baldassarre Galuppi avevano potuto porre un freno rassodando forma e stile —, benchè anch'essi avessero elaborata questa forma nelle sue qualità esterne — almeno questo doveva loro di buono: il miglioramento e la serietà della tecnica. Chi avesse dato un'impronta di tale serietà alla musica a più istrumenti non c'era

stato: in compenso essa si era rifatta sulla melodia: io intendo parlare di un movimento d'arte parallelo a questo, il quale cioè si verifica nella medesima epoca, e faccio i nomi di Tartini, Giardini e Giambattista Sammartini. Ciò che quest'ultimo compose per clavicembalo è cosa mediocre.

Anche per la musica di pianoforte, la discesa dopo quest'epoca è piuttosto grave. È abbastanza numeroso il gruppo di que' maestri che impiegano i procedimenti più deboli di Domenico Scarlatti e di G. B. Martini: non potendoli imitare in quel che in essi è più elevato e più forte, si giovano di ciò che più vi appare brillante ma è poco vitale, di quel che in essi è più facile, più superficiale ed ha meno valore. E costoro adottano, p. e., l'accompagnamento della melodia come parte distaccata e trascendentale, come se si trattasse di accompagnare l'aria vocale, e fanno uso propriamente dell'arpeggio, del tremolo, della cadenza, del vocalizzo, ecc., portando così nella musica di clavicembalo, in una parola, gli effetti della musica d'orchestra e di teatro. Alla voga dell'opera italiana si deve la decadenza della nostra musica istrumentale, che non seppe conservare il suo stile e la sua forma e si adattò, in complesso, degli effetti presi in prestito, sui quali poteva contare sicuramente. Nelle suonate di F. Geminiani, del 1742, basta osservare l'assoluta ineleganza e nullità della parte composta per la mano sinistra. Pur mantenendosi nella forma, i musicisti che seguono riducono la suonata di cembalo allo stato di passatempo dilettantesco; la lor melodia è viziata; al posto del sinfonismo mettono forme più o meno contorte del tema, frammezzo a melisme indipendenti e sopra un proprio e vero accompagnamento stereotipo ed antimusicale, sopra un arpeggio, p. e., di terzine o quartine in cui sono disciolti gli accordi dell'armonia. La distribuzione delle note dell'accordo, nell'arpeggio o in qualche passo d'armonia, diventa anzi cosa di rito. Non è a dire come ciò indebolisca la composizione istrumentale. E voi troverete questa decadenza della tecnica, sotto varie forme, nelle suonate per cembalo di Mario Rutini, del 1748, nelle altre sue suonate per cembalo con violino obligato, del 1770, nelle sonate di Giuseppe Antonio Paganelli, del Palladini, di Pompeo Sales, nelle sei sonate per cembalo di Giuseppe Ferrero, del 1750, in quelle di Fulgenzio Peroti e di Angiolo Gagni, del 1764, nei divertimenti per organo, appartenenti circa a quest'epoca, di Sa-

verio Valenti e in parecchi, se non in tutti i ripieni per organo di Angelo Santelli, del 1760, nelle sonate di Vincenzo Panerai dell'epoca stessa circa, in quelle del De Rossi, del 1750, nei soggetti per organo del Pascolini (tra il 1750 e 1760), alcuni dei quali però non sono cattivi, nelle sonate per organo e cembalo di Pier Sandoni, del 1760, in quelle di Gaspare Ghiotti, del 1752, nelle sei sonate di clavicembalo di Vincenzo Manfredini, del 1765.

— La tecnica è meno volgare nelle sonate di Giovanni Battista Pescetti, ma insieme ad uno stile scolastico vi si nota anche minore originalità. Qualche importanza maggiore hanno invece le suonate di Giovanni Battista Serini e di Giovan Marco Rutini e, meglio ancora, quelle di Giovan Placido Rutini e di Ferdinando Bertoni. Quest'ultimo, anzi, non deve essere compreso fra i decadenti: senza esagerare il valore musicale e clavicembalistico delle suonate di Bertoni, dirò che egli è molto bene compensato dalla genialità e dall'espressione del suo stile, quanto ancora dalla nitida e fluente sua forma. —

Nello stile generalmente adottato da questi compositori, molto meno musicale, benchè più melodioso di quello dell'epoca precedente, la cui forma più perfetta noi vediamo in Emanuele Bach, in questo stile che fonde l'indole propria della musica dei tedeschi con quella degl'italiani, ma in cui quest'ultimi conservano la preminenza, si distinguono Mattia Vento, colle sue sonate di cembalo e violino già menzionate in altra parte di questo studio, Pietro Dom. Paradisi, con le sue suonate di clavicembalo del 1780; Nicolò Porpora e Giuseppe Sarti, con le loro sonate rispettivamente del 1756 e del 1784. Ma a quale povertà erasi, in generale, ridotta la musica di clavicembalo, nella seconda metà del settecento in Italia, lo dimostra una raccolta di sonate, nella quale figurano nomi d'autori buoni ed eccellenti. Esse sono di Bernardo Sabadini, Nicolò Valenti, Filippo Gherardeschi, Giambattista Sammartini, Giuseppe Simoni, Francesco Gasparini, Domenico Valle, Ferdinando Bertini, Antonio Gaetano Pampani, Agostino Tinazzoli, Pietro Giovagnoni. La nostra musica di clavicembalo si sforzava di essere graziosa alla maniera di Haydn, e lo era nella linea melodica; ma ad essa mancava la determinazione di un buono e robusto colorito armonico, insieme a quell'animazione delle parti che noi abbiamo osservato alla sua epoca d'oro; la quale non è tanto

quella del Martini, come invece quella che discende più verso il principio del secolo XVIII e la fine del XVII e che più precisamente dirò l'epoca dei due Scarlatti, del Durante, del Zipoli e dei successori immediati di Girolamo Frescobaldi, fino al grande organista ferrarese, che è anche il maggior istrumentalista italiano.

Ma in codesto stile rinnovato la musica di cembalo italiana dà a vedere pur tuttavia dei modelli, che non solo reggono al confronto con le opere dei clavicembalisti francesi e tedeschi, ma spesso le superano. Io alludo, anzi tutto, a parecchie sonate di Baldassarre Galuppi, del 1770, dinnanzi alle quali l'artista di ogni epoca dovrà sempre sentire la più grande ammirazione, come dinnanzi alle opere di Bach e di Beethoven. La loro forma più completa e quella che consta di quattro tempi, ma se ne hanno anche in tre tempi, in due ed in un tempo solo, come quelle di Domenico Scarlatti. La forma del tempo è divisa regolarmente in due parti: il contenuto è il più geniale, più musicale, più animato e forte di tutta quest'epoca. Galuppi è il nostro Emanuele Bach. Liberando la suonata dalle aridezze della tecnica, egli rende appunto altamente artistici e significanti i processi della forma e dello stile. Egli è il disegnatore musicale più geniale dell'epoca. Nelle sue sonate i temi sentono un benessere armonico delizioso, o sono malinconicamente espressivi o raggiungono una incomparabile vivacità, una strana ed energica chiarezza, in cui tutto, genio e sapere, concorre ad esplicare la più nobile efficacia, presentando i temi stessi sotto mille forme variate, esaurendone le qualità melodiche e ritmiche con la indifferente facilità di un maestro. Galuppi, nello stile del quale tutto sente la nobiltà dell'ottimo e del sublime, è una delle più belle personificazioni del genio italiano, l'artista italiano nella stessa linea di Palestrina, di Frescobaldi, di Zipoli e di Alessandro Scarlatti. Qualche suonata di lui presenta notevoli difficoltà tecniche; ma esse non esistono mai come tali, per sè stesse, isolate, sì bene comprese nella più stretta correlazione necessaria con lo sviluppo dei temi. Superiore a Giambattista Martini nella genialità del concetto, nella originalità, nello slancio espressivo del disegno, nello stile in una parola, che non contiene mai le minuziose e barocche forme melismatiche di quegli, Baldassarre Galuppi è la più bella derivazione dei nostri istrumentalisti classici, ed io, considerando il prezioso volume di sonate che

ho innanzi a me, non sento il minimo dubbio, la minima osservazione della coscienza nello indicare Galuppi come primo fra i clavicembalisti italiani del '700 accanto a Domenico Scarlatti. Potrei riprodurre parecchi temi, i quali poi proverebbero poco, come si sa, perchè la suonata di Galuppi è un tutto, in cui le parti sono strette le une alle altre da analogia, da connessione, da rapporti inestinguibili e di grande efficacia, che è necessario conoscere e mettere in rilievo mediante uno studio profondo. Mi limiterò ad accennare a una qualsiasi fra le molte suonate, a questa in *Mi* ♭, la prima che mi cade sott'occhi, una suonata in un sol tempo, *allegro*, della quale presento il tema:

Un'altra suonata ben più importante è quella in *Re maggiore:* essa consta di tre tempi. Il primo è un *grave* su questo tema:

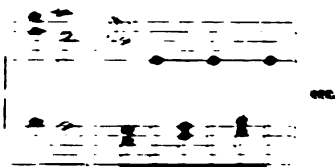
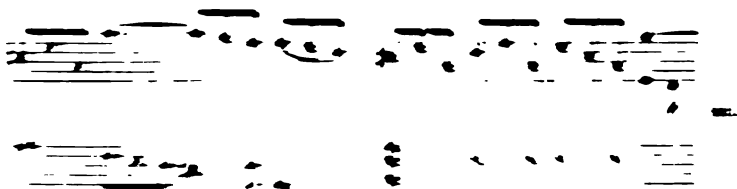
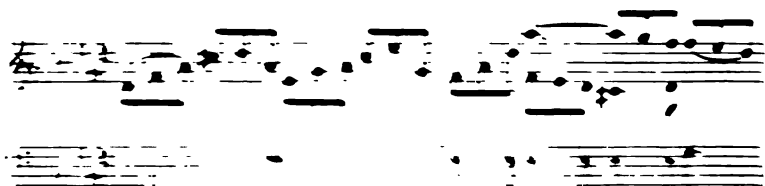
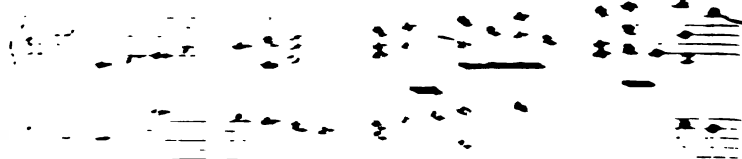
Dalla cadenza, che è la seguente:

Galuppi forma la mossa, e si può dire anzi, la battuta tipica dell'*allegro* successivo, il quale comincia così:

L'ultimo tempo, che è un *andantino*, si stacca da questo leggiadro tema, in cui è ancora a vedersi l'unità di carattere che domina nei due tempi precedenti:

Io non aggiungo altro; ma ai giovani, se me lo permettono, dò un consiglio: Fatevi animo e studiate Galuppi..

Le composizioni per clavicembalo di F. Geminiani, del 1743, sono tratte da diverse sue opere, da suonate per violino e basso e da concerti grossi e ridotte poscia per il clavicembalo. Poichè già sappiamo intorno allo stile ed alla forma di queste composizioni, non è il caso di ripeterci qui. Geminiani non ha mai il disegno melodico così nitido, così unito, così uscito da una sola idea, mai lo slancio e l'animazione incomparabile, mai la plasticità e la robustezza del Galuppi, e nè anche la semplice, l'elegante concezione, la felice trovata del Martini; ma nella forma melismatica, con la quale egli tenta supplire alla mancanza dell'idea, egli è più moderno del Martini e più morbido del Galuppi. Egli fa uso altresì di qualche piccolo effetto sulla sensazione momentanea, o pure di quel colorismo egli si dà spesso gran pena, che doveva, in processo di tempo, diventare di tanta importanza per la musica tutta, così che a' dì nostri egli è come il *tocca e sana* di ogni composizione. La sonata del Geminiani è molto elegante; nell'*adagio* e nella forma di danza la semplicità della melodia e la vaga e nutrita armonia si confondono e ottengono effetti di sonorità così soffici e belli, quali mancano d'ordinario nel Martini e nel Galuppi. I temi di alcune di queste composizioni che

presente daranno un'idea sufficiente dello stile speciale di questo maestro.

Io direi che nel Geminiani vi ha, relativamente alla disposizione dell'armonia, qualche cosa di più pieno, di più finito artificialmente per mezzo del coordinamento, della revisione e dello studio,

mentre negli altri due clavicembalisti, ai quali ben s'intendono congiunti per unità o analogia d'indirizzo, Durante, Zipoli e Scarlatti, il pensiero si finisce e colorisce da sè con tanta arte quanta naturalezza. In una parola nel Geminiani molto ed acuto lo spirito d'osservazione, più genialità negli altri. Ma anche l'opera del Geminiani è da considerarsi musicale per eccellenza, nobile ed interessantissima per lo studio pratico della musica istrumentale italiana, e dovrebbe anch'essa formare una parte integrante della educazione musicale italiana.

I *pezzi moderni per il clavicembalo* di Carlo Monza, del 1788, sono quelle forme di danza che compongono le *suite*. Essi sono costruiti secondo le prescrizioni della forma bipartita: lo stile è miserabile, pieno dei difetti dell'epoca, senza idee, senza individualità, con melodie corte, represse, senza vita, colla ricorrenza subitanea del contro-periodo, ciò che depone di un'assai debole e meschina facoltà d'inventiva. La tecnica del cembalo si serve di espedienti che prescindono dalla natura dell'istrumento, e di effetti esteriori puramente sensazionali.

Importanti per la forma e lo stile sono invece le sonate per cembalo di Ignazio Cirri, del 1780; esse sono solidamente costruite in due tempi, il primo è un *adagio*, il secondo è un *allegro;* la forma dei singoli tempi è bipartita. Le suonate del Cirri si distinguono per un trattamento molto musicale del clavicembalo, pel quale il compositore, lungi dall'adottare procedimenti vieti ed elementari onde accompagnare la melodia, come talora si osserva anche ne' buoni autori di quest'epoca, si attiene ad uno stile che sta fra quello di Bach e di Clementi, avendo qualcosa dell'uno e dell'altro. Oltre a ciò, è notevole in esse la esemplare nettezza del contrappunto, la sobrietà del disegno, robusto, deciso e caratteristico e per questo tratto speciale io debbo rimarcare che all'inizio del tempo il tema si svolge nella forma di *canone* libero o ritrae la sua efficacia da una imitazione naturale delle parti; una forma dimenticata questa, ma preferibile alle vane scorrerie melodiche così fredde dei nostri ultimi settecentisti. In questo stile il Cirri ha composto le sue dodici suonate.

Gli *studi*, i *canoni*, le *fughe*, i *capricci* contenuti nella *Musica universale* di Andrea Basili, del 1776, a mio modo di vedere, vanno

considerati dal punto di vista didattico soltanto. Lo studio per clavicembalo è scritto nello stile della *toccata*. Talora egli non è altro che un giuoco di contrappunti doppî con risposte, aumentazioni, diminuzioni, etc. Nella *sonata*, una denominazione applicata, in questo caso, anche ad un semplice *andante* o a un *allegretto*, è smarrito il senso della melodia e quello della forma. Nei componimenti liberi, il clavicembalo è trattato in modo scadentissimo; la *fuga* quando ad *uno* quando a due soggetti è, fra tutte, la composizione migliore, pur restando sempre assai debol cosa; e ciò per la ragione principale che i soggetti sono poco melodici e assolutamente privi di qualsiasi interesse. Tuttavia, perchè il lettore che studia abbia ancor di questi un'idea, ne citerò qualcuno:

Lo svolgimento è fiacco; il tessuto delle parti risulta poco armonioso; nei *divertimenti* il compositore si attiene poco o nulla al soggetto, lasciando così mancare l'unità che è il primo requisito di simili composizioni; il tutto è arido. A breve distanza, poco più tardi, noi avevamo già in questo genere i modelli di Muzio Clementi.

La fine del secolo è realmente fatale per la musica di cembalo italiana. Ciò che essa aveva in sè di forza e di stile, i maestri lo hanno completamente abbandonato. In essa ogni risorsa artistica è ormai ridotta al calcolo della formula, in cui va inquadrandosi e costringendosi una melodia innaturale, artefatta, non sentita, la quale vive sulle condizioni di un accompagnamento che le lascia esibire le sue nudità avvizzite e cadenti, senza fascino, nè forma, nè sangue, quasi cadaveriche; una melodia, che, servile a questi patti dettati dall'armonia, s'illude di far effetto scoprendo i suoi magri avanzi con la spudoratezza e lo sforzo di voler apparire ancor fresca e vivace. È un impressione addirittura ributtante. Tutto, ogni interesse, ogni intento, ogni effetto converge nella melodia e nell'accompagnamento, due elementi calcolati, stereotipati, che non si appartengono più di necessità. I migliori maestri ignorano o rifiutano la tradizione di Zipoli, di Domenico Scarlatti, di Bach e di Galuppi. E così noi abbiamo una vera alluvione di suonate per cembalo nel tipo dell'*Addio* di Giovanni Paisiello, un *allegro* per clavicembalo con accompagnamento di violino scritto nella forma bipartita, in cui alla miseria dell'invenzione sfiancata, puerile, banale, s'accoppia una prolissità ridicola di sviluppi e la

vera insignificazione, la nullità del basso. Le melodie sono i più stupidi trastulli, le forme melismatiche una leziosità continua, nè anche buona a provocare il riso come una grossa buffonata rossiniana.

Più forti nel concetto e più importanti nella forma, più ricche d'armonia, sono le sei *suonate* per cembalo e violino di Antonio Sacchini, del 1790. Ma lo stile italiano non vi è più riconoscibile. Esso è inquinato in ogni modo, e dove la insufficienza prettamente italiana e dove lo sforzo di assimilarsi quel che italiano non sia. Ciò che in Sacchini vi ha ancor di sano è la forma. Ma, anche in questo caso, quel che più decisamente determinava il suo carattere originale italiano, passando ai tedeschi dell'epoca di Haydn, era diventato una formula stereotipa e fiacca, si era disciolto nell'accompagnamento e nell'arpeggio. Essi vollero sostenere l'importanza della composizione facendola gravitare sullo sviluppo della melodia, ed in ciò riescirono; anzi riescirono a far di più: compensarono tanto bene la mancanza del solido stile de' classici nostri, che nessuno s'accorse come essi non ne rappresentassero che un guasto enorme, la conseguenza di una dispersione della forma e di un malinteso. Per ciò costoro, di fatto, sminuzzarono i procedimenti della grande scuola italica e, palliandosi coll'idea di rinnovare lo stile della musica istrumentale, misero in moda quanto essa aveva di esteriore e di più debole. Gl'italiani, sempre pronti ad accorrere là dove c'è qualche cosa da imitare e da copiare, seguirono la corrente che finiva di distruggere la loro musica istrumentale e giocondamente si unirono ai tedeschi in questa bell'opera di sanazione del gusto italiano, la quale, infatti, ci ha tanto giovato. È molto se, in questo nuovo indirizzo, l'opera di qualche discreto maestro italiano si distingue, ad intermittenze, tra le forme e gli stili più degenerati quali si notano nelle suonate d'organo di Benedetto Arese Lucini (1792), nei *versetti fugati* e *ideali* per organo di Giandomenico Catenacci (1794), nelle suonate da cembalo di Enrico Gavard des Pivets (1790), nelle suonate per pianoforte e violino di F. D. Bontempo, ne' concerti di Gaetano Pampani e nelle suonate di Filippo Gherardeschi e di Antonio Calegari. Questi pochi maestri, che si distinguono in qualche guisa, sono Giovanni Antonio Matielli, del quale una buona suonata di cembalo, composta nel 1783, trovasi nella collezione Litolff, Ferdinando Turini (in *Litolff* due suonate),

Giovanni Battista Grazioli (in *Litolff* una suonata) e Luigi Consolini, di cui conosco alcune brevi *fughe* e qualche altro pezzo discreto per pianoforte.

Ad esempio, una sua *fuga* svolta su questo tema:

è lavoro a bastanza riuscito e ancor robusto.

A quest'epoca potrebbe sembrare a taluno, forse a molti, che Muzio Clementi riassumesse quel po' di buono che vi aveva in un simile movimento artistico e correggesse, depurasse, ricostruisse una parte del grande edificio della musica istrumentale italiana. Ma, anche ammettendo che egli fosse l'artista italiano per virtù di stile e di forma, ciò che non è, poichè egli, nell'epoca della influenza tedesca, può esser forse, tutt'al più, considerato uno dei più robusti fra i nostri epigoni e musicisti tecnici bastardi, egli non rappresenta poi l'arte italiana, ma solo quel che la tecnica del clavicembalo, considerata astrattamente, ha di ingegnoso e quanto la scolastica ha di più pieghevole nel suo materiale; e non è di tecnica e di scuola ch'io parlo, ma di arte.

Il prof. Edward Dickinson, del Conservatorio musicale di Oberlin (America), ha avvisato il risveglio degli studi classici con chiarezza e serietà, quando nel suo studio « *On popularising Bach* », pubblicato nella « *Music* » di Chicago, nota: Gli studi moderni intorno alle opere del passato non significano una semplice reazione proveniente da un radicalismo troppo precipitato. Si studiano gli antichi maestri, non perchè essi siano antichi ma perchè essi sono nuovi. Si trova che loro opere contengono delle rivelazioni, le quali si confanno coi bisogni della mente moderna, e così quest'epoca, nella sua ricerca

e tradition

nent dans
le l'Église
.t au con-
voquer en
mé d'une
s slaves.
e chau-
tecteurs
nels de
d'une
rs des
s dé-
rains

ait,
ue.
ise
f.

a farsi da noi, e ogni artista d'Italia dovrebbe sentire l'orgoglio, il dovere di contribuirvi colla propria opera. Ma date le condizioni attuali della cultura artistica, nel nostro paese, dalla cooperazione degli artisti c'è poco o nulla da sperare. Perciò è necessario il concorso dello Stato, il quale dovrebbe capire che la base di un riordinamento degli studi musicali è la classica italianità introdotta una buona volta nei nostri Conservatorî di musica, che son pure istituti d'arte italiana. E se anche lo Stato nulla farà, ciò vorrà dire che, in Italia, gli uomini di governo non si curano di un problema di alto interesse nazionale.

L. Torchi.

Les Chants

de l'Église Grecque-Orientale.

ÉTUDE (1)

La musique de l'Église d'Orient est-elle une source de tradition vivante de la musique de l'antiquité?

Si toutes les traditions se sont conservées plus purement dans l'Orient, il serait permis de supposer que les chants sacrés de l'Église d'Orient n'y fassent point exception dans leur essence; tout au contraire, c'est avec plus de force encore que l'on pourrait invoquer en leur faveur l'argument ethnologique que nous voyons confirmé d'une manière si éclatante, par exemple, dans les chants populaires slaves. Ces chants traditionnels n'avaient en effet pour abri qu'une chaumière, pour sanctuaire que l'humble cœur du paysan, pour protecteurs les femmes et les enfants; tandis que les chants traditionnels de l'Église d'Orient trouvèrent un refuge admirable dans le sein d'une imposante congrégation de fidèles, furent protégés par les murs des couvents, par les édits des conciles et rencontrèrent pour les défendre les hommes les plus éclairés de leur temps et les souverains les plus puissants et les plus zélés.

Nulle part l'esprit conservateur de l'Orient ne trouve, on le sait, d'expression plus entière et plus haute que dans l'Église Grecque. Cet esprit conservateur est un fait universellement reconnu; l'Église Grecque a un caractère d'immutabilité, c'est son trait distinctif.

---

(1) Cette Étude fait partie de l'ouvrage (MS): *De l'affinité des Chants Slaves et de l'ancienne Musique Grecque.*

« Depuis les glaces du pôle jusqu'aux sables de l'Égypte, partout « les mêmes formes antiques, la même soumission à la hiérarchie et « le même recueillement. St-Basile reparaissant au milieu d'eux ne « saurait les méconnaître. Les plages chenues de Solovetzk que vi- « sita Pierre le Grand, et les cimes superbes d'Athos, encore em- « preintes des traces gigantesques d'Alexandre, sont consacrées aux « mêmes rites religieux, aux mêmes pratiques expiatoires. Les sou- « venirs de l'antiquité slavonne reposent dans les catacombes de Kief. « Les plus belles époques de l'histoire de Russie se perpétuent dans « l'immémorable cloître de la Trinité près de Moscou. Le Monastère « de Niamtzo dépose en faveur de l'antique énergie des colonies ro- « maines. Le lac de Ladoga renferme dans son sein une île toute « peuplée des merveilles de la pénitence.

« C'est là que des formes simples mais immuables, racontent « sans cesse le passé, absorbent le présent et proclament un avenir « éternel! » (1).

On peut dire que depuis son établissement définitif, c'est-à-dire depuis les constitutions apostoliques jusqu'au septième Concile de Nicée, l'Église d'Orient n'a rien changé dans les rites les plus essentiels, qui avaient été consacrés par les premiers âges de la foi.

Elle a pris soin de conserver intactes non seulement ses dogmes et ses traditions divines, mais encore ses traditions ecclésiastiques, non seulement les traditions écrites, mais encore les traditions orales.

Comme le prouve le Canon suivant de l'acte VIII du septième Concile: « Quiconque transgresse une tradition ecclésiastique écrite « ou *non écrite*, soit anathème ».

On voit combien les Grecs furent toujours jaloux de tous les dogmes et de toutes les traditions de leur Église, estimant qu'il y a entre elles et ces dogmes un lien qui sert à raffermir l'unité de la foi et qu'en altérant les traditions, ou en les négligeant on court le risque d'altérer et de négliger aussi les dogmes, ou du moins le caractère essentiel de l'Église. — En présence de maximes aussi absolues et d'un point de vue si élevé, on comprend que les traditions de l'Église d'Orient aient pu échapper à l'oubli du temps et survivre aux ré-

---

(1) Alexandre de Stourdza, *Considérations sur la doctrine et l'esprit de l'Église orthodoxe*, p. 147. Stuttgart, 1816, chez Cotta.

volutions politiques, aux transformations de l'esprit humain. — C'est ainsi que les peuples, qui professent la religion orthodoxe ont pu mériter et méritent-ils en effet le nom de peuples liturgiques par excellence.

On peut constater cette fidélité aux anciennes coutumes dans toutes les parties de son culte. La peinture hiératique conserve jusqu'aujourd'hui le caractère identique des temps primitifs et ce style simple, austère, tout de componction et de recueillement, fait pour détourner et abstraire l'esprit de toute préoccupation terrestre.

On y rencontre les mêmes physionomies du Christ et de la Vierge et certains saints et docteurs de l'Église se présentent aujourd'hui tels qu'ils sont décrits par les Pères et les historiens ecclésiastiques. Un regard suffit à l'initié pour les reconnaître lors même qu'aucune légende n'en indiquerait le nom. L'Abbé *Alex. Stan. Neyrat*, dans son livre qui rend compte de son voyage aux couvents du *Mont Athos*, dit à ce sujet, pag. 101 (1):

« Dans l'Occident depuis la Renaissance, les artistes ont donné « libre carrière à leur imagination, chacun traitant les scènes sacrées « et les personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament suivant « son génie personnel. Autrefois il n'en était pas ainsi, et encore « maintenant chez les Byzantins, l'ordonnance de chaque sujet est « réglée comme les attributs de chaque Saint. L'expression de la « figure, certains détails d'arrangement sont bien laissés à la dispo- « sition de l'artiste, mais l'âge, l'attitude jusqu'à la forme des cheveux « et de la barbe sont réglées invariablement ».

On peut encore observer ce même caractère traditionnel dans les ornements sacerdotaux, qui sont en tous points pareils à ceux dont l'image nous est conservée dans les monuments les plus anciens de l'art Byzantin.

Le même fait se produit à l'égard de l'architecture et de la disposition intérieure des temples des Orthodoxes. Le Saint des Saints, toujours séparé du reste des fidèles comme le lieu où se célèbre le mystère du divin sacrifice, comme le trône du Dieu vivant, dont ne saurait s'approcher que le prêtre; toujours à l'Orient trois autels, symbole de la Trinité; jamais plus d'une messe sur le même autel;

---

(1) *L'Athos.* Notes d'une excursion.

toujours la croix exhaussée au-dessus du Sanctum Sanctorum et visible au peuple pour lui indiquer que dans ce lieu on célèbre le non sanglant sacrifice et que cette croix est l'étendard triomphal de notre rédemption (1).

Or, si nous voyons cet esprit de fidélité aux anciennes traditions se faire jour dans l'ensemble de l'application des arts représentatifs au culte divin de l'Église d'Orient, on est naturellement porté à croire que le même fait doive nécessairement se produire relativement à toutes les autres parties de ce culte et notamment dans la musique, qui y occupe une place si importante.

Examinons donc en quoi consistent ces traditions musicales liturgiques, dont l'autenticité nous semble garantie par un concours de circonstances si particulièrement favorables et assurons-nous jusqu'à quel point elles en ont pu bénéficier. Mais avant de procéder à l'analyse musicale proprement dite des mélodies sacrées qui sont l'objet de nos études, il ne sera pas inutile peut-être de jeter un coup d'œil sur l'ensemble de l'édifice liturgique de l'Église Grecque, de faire quelques observations générales sur la part de la musique, sur le rôle des chœurs et de chanteurs, interprètes de ces chants, d'énumérer rapidement les offices les plus antiques et principaux, les formes principales sous lesquelles ces mélodies se présentent, les noms principaux de cette longue et glorieuse liste des hymnographes et mélodes qui à travers les siècles ont su faire aller de pair la liberté de l'inspiration et le respect de la tradition; et d'examiner surtout les sources auxquelles ils ont puisé et les liens, qui relient leurs chants à ceux de la Grèce antique.

Notre ambition n'est point de donner un tableau complet d'un aussi vaste sujet, traité déjà par main de maître; tout ce que nous voulons c'est de faire une courte esquisse historique préliminaire avant d'aborder notre tâche principale et qui nous tient à cœur avant

---

(1) « La forme des temples, les autels, les vases sacrés, les chants, les habits pontificaux, les rites des sacrements et des funérailles, les offices du Carême, les pompes nocturnes de la Nativité et de la Résurrection, les sens emblématiques du voile qui couvre le sanctuaire, des encensoirs et des mystiques flambeaux, tout y porte l'empreinte de l'antiquité la plus reculée et la plus invariable » (STOURDZA, *ibid.*).

tout, notamment celle de faire connaître des chants sacrés non publiés jusqu'à présent, et dont la perfection musicale fera partager, nous en sommes sûrs, à tous ceux qui ne connaissent point encore ces trésors mélodiques de l'Église Grecque, la conviction dont nous sommes pénétrés, que c'est bien dans ces chants traditionnels, que nous voyons se refléter le plus purement l'image sereine (si non entière mais du moins en partie) des chants des anciens, que ce sont bien les voûtes sonores de certaines Églises et de certains couvents byzantins qui nous renverront encore, si nous savons les consulter, les échos lointains de ces voix que l'on croyait éteintes, de cet art que l'on croyait à jamais disparu et, qu'en un mot, si l'on veut retrouver le secret musical de la Grèce payenne, que c'est surtout à la Grèce chrétienne qu'il faudra le demander.

Le rôle de la Musique dans la Liturgie Grecque.

Lorsqu'on entre dans une église grecque au moment du chant liturgique on est tout d'abord frappé par deux choses: 1° de l'absence de tout accompagnement instrumental, et 2° de la disposition des chantres, qui se répondent l'un à l'autre se tenant de chaque côté du chœur, près du sanctuaire.

Nous voici en effet en présence de deux coutumes de la plus haute antiquité spécialement propre au rite grec:

1° *Le chant purement vocal;*

2° *Le chant antiphone.*

Le chant purement vocal sans accompagnement instrumental (à capella) fut adopté par les chrétiens de l'église primitive, pour obéir à la recommandation spéciale des apôtres: de ne pas admettre les instruments — considérés comme éléments payens — au service divin de l'Église du Christ. Cette recommandation nous la voyons confirmée par le passage de la lettre de St-Paul aux Éphésiens et aux Colossiens, où il enjoint aux fidèles de *s'entretenir par des psaumes, par des hymnes et par des cantiques spirituels, chantant et célébrant de tout leur cœur les louanges du Seigneur, sous l'inspiration de la grâce* (1).

---

(1) *Eph.*, chap. V, v. 19; et *Coloss.*, chap. III, v. 16.

Quant au *chant antiphone* il est également de la plus haute antiquité. *Saint Augustin* le mentionne déjà comme étant d'un usage général dans l'Église d'Orient et propre à ce culte; c'est de là qu'il vint dans l'Église d'Orient. Nous le voyons confirmé par divers passages des écrits des docteurs des deux Églises.

C'est ainsi que *St-Basile* dit: « que la divine psalmodie de l'Église est distribuée de telle manière, que lorsque les chantres ont commencé d'un côté (de l'Église) les autres continuent de l'autre »(1).

Théodorite (2) affirme que *Flavien* et *Théodore* (sous l'Empereur Constance — IV• siècle) furent les premiers à instituer à Antioche les deux chœurs pour chanter alternativement: *et que cet usage était répandu partout jusqu'aux confins du monde.*

D'un autre côté *Radulfus* (3) dit: « Ambrosius ritum antipho-« narum in Ecclesia canendarum primus a *Graecis* transtulit ad « Latinos » (c'est-à-dire: Ambroise introduisit le premier dans l'Église latine le rite au chant antiphone *qu'il prit aux Grecs*) (4).

Toutes extérieures et par conséquent en apparence d'ordre secondaire que puissent paraître au premier abord ces dispositions, il est impossible de calculer l'influence que leur stricte observation aura exercé sur le maintien du caractère du chant de l'Église.

En effet chacun de ces instruments en y apportant un élément nouveau devait nécessairement porter ombrage aux éléments anciens, effacer l'image primitive, en faire dévier les contours et perdre l'empreinte originale; le caractère particulier de chacun d'eux devait, en se faisant place, empiéter sur celle qui appartenait au chant vocal, amoindrir son rôle, altérer sa nature, et s'il avait commencé par en être l'humble serviteur, finir par lui imposer ses lois, qu'il allait chercher *en dehors de l'enceinte de l'Église.* — L'Orgue même, cet instrument grave au caractère éminemment sacerdotal, que n'est-elle pas devenue sous la main de l'ignorance et de la légèreté humaine, livrée au bon vouloir de l'individu, chacun pouvant, en accom-

---

(1) *Epist. ad clericos Ecclesiae Neocaesariensis*, LXIII.

(2) *Hist. Eccl.*, lib. II, cap. 19.

(3) *De can. observant.*, propos. XII.

(4) S[t] Ambroise et S[t] Basile étaient contemporains; ils avaient la même musique d'Église, un seul système de chant, mais un mode d'exécution propre, correspondant à la diversité des nations.

pagnant le chant liturgique, y mettre du sien? N'y a-t-il pas en effet plus de chance à maintenir au chant sacré *ce caractère impersonnel* qui lui convient avant tout, quand l'immixtion individuelle est écartée et le chant confié à une masse chorale, où le caprice et la fantaisie personnelle ne sauraient se donner aussi libre cours?

On ne saurait donc se réjouir assez dans l'intérêt même des traditions musicales anciennes, que dans l'Église d'Orient les portes aient été toujours closes à l'élément instrumental et l'on peut dire jusqu'à un certain point que c'est à la stricte observation de l'injonction des apôtres « de louer Dieu avec la voix » que l'Église d'Orient doit d'avoir conservé ses traditions musicales (1) en ce qui regarde leur base constitutionnelle.

Le *rôle* de la musique dans le service liturgique de l'Église d'Orient est considérable. En outre des morceaux de chants plus ou moins développés, qui, comme dans l'Église catholique l'Introït, l'Offertoire, etc., viennent à certains moments accompagner et entourer, pour ainsi dire, un encens mystique, les saints moments du sacrifice — en dehors de ces morceaux, disons-nous, le chœur est chargé de la réplique et par conséquent sa participation est partie intégrante de la messe.

Il en résulte aussi, que la responsabilité des chantres est bien plus grande que dans toute autre Église. Mais si la charge est plus fatigante, elle est plus glorieuse. Le chantre aussi bénéficie de cette fidélité aux traditions propres à l'Église d'Orient, et l'interprète des hymnes sacrés ne se voit pas comme dans d'autres pays relégué aux derniers rangs des serviteurs de l'Église et considéré comme accessoire.

Rien de plus beau à voir, par exemple, que cette phalange musicale gardant les portes du Sanctuaire dans les Églises Russes, vêtue de costumes riches et pittoresques en harmonie avec l'ensemble, chantant les louanges du Seigneur et contribuant, rien que par leur aspect, à augmenter la majesté et la dignité du culte.

Nous aimons aussi à retrouver dans la figure du *protopsalte*, *le coryphée* des anciens Grecs, prototype en même temps de ce chanteur rural slave qui entonne les strophes des chœurs populaires.

(1) C'est ainsi que dans l'Église Latine lorsque les Prêtres chantent en chœur ils conservent mieux l'ancienne tradition; laquelle est bien plus pure dans la chapelle Sixtine à Rome, où les orgues et autres instruments sont exclus.

Ne pourrait-on pas voir ici encore l'anneau se fermèr entre ces trois éléments en apparence si disparates: *le chant de l'Église Grecque, le chant populaire Slave et la musique des anciens Hellènes?*

Les offices principaux de l'Église grecque.

La part du chœur et le rôle du chantre étant établie en général, examinons les offices principaux de l'Église grecque auxquels ils prêtent leur concours. Ces offices sont:

L'office de minuit (Μεσονυκτικὸν).
Les mattines (Ὄρθρος).
Les Heures (Ὧραι).
La Messe (Λειτουργία).
Les Vêpres (Ἑσπερινὸς).
Les Complies (Ἀπόδειπνον).

Tous ces offices sont d'origine très ancienne et remontent au temps des apôtres. Ils consistaient dès le principe en psaumes ou en versets, chantés alternativement d'après le système antiphone, comme nous l'avons dit plus haut. Ensuite on y ajouta des hymnes, qui se multiplièrent dans le courant des siècles et allongèrent le service. L'office de la messe les jours fériés étant plus bref, plus simple, il est à croire qu'il est aussi le plus ancien. Parmi les offices solennels les plus antiques il faut aussi compter ceux des deux grandes fêtes religieuses de la Chrétienté, qui furent le mieux observées et célébrées dans l'Église primitive, nous voulons dire la *Noël* et la *Ste Pâque,* auxquelles il faut ajouter encore les offices commémoratifs de la *Passion* comme monuments des hymnes les plus anciens et les plus beaux. Prenons comme exemple l'ordre des offices principaux, les *Vêpres*, les *Mattines* et la *Messe*. Nous y trouverons le contingent musical suivant:

Les Vêpres (Ἑσπερινὸς)

commencent par deux *psaumes* appelés *kekragárion* (κεκραγάριον). Ils sont suivis de quatre, six ou même huit chants (toujours en nombre pair)

Prosomoeïques (Προσόμοια). A la fin des Vêpres on chante l'*Apolytikion* (Ἀπολυτίκιον), hymne bref, chant du congé, qui termine l'office.

Les Mattines (Ὄρθρος)

se composent des morceaux suivants: d'abord quelques hymnes, qui sont divisés en deux sessions (καθίσματα); ensuite le

Canon (Κανὼν). Le canon se compose d'une série d'hymnes en honneur du saint ou de la fête de la journée, divisées en neuf *Odes*; chaque ode est composée d'un

Hirmos (Εἱρμὸς, [*tràctus*]), suivi ordinairement de deux ou quatre

Tropaires (Τροπάρια [*tropos, mode*]) appelés ainsi parcequ'ils suivent la loi rythmique de l'Hirmos.

Après la sixième ode on chante le *Kontakion* (Κοντάκιον) qu'on peut traduire: *jaculatoire.* — On reprend le Canon, et après la neuvième Ode qui le termine viennent les *Aeni* (Αἶνοι) ou *Laudes*, suivis de la *Doxologia* (Δοξολογία).

La Messe (Λειτουργία)

commence par deux psaumes de David, appelés:

Typica (Τυπικὰ), parce que ce sont toujours les mêmes (Ps. 103) chantés d'après le mode antiphone. Ils sont suivis du

Gloria Patri (Δόξα Πατρί, etc.), après lequel on procède à chanter la troisième et la sixième Ode (1) extraite du Canon des Mattines de la journée. Viennent ensuite l'*Apolytikion* et le *Kontakion* du jour. Le prêtre étant entré dans le sanctuaire pour y célébrer le St-Holocauste, après l'Épître et l'Évangile, le chant sublime et mélodieux des *Chérubins* (Χερουβικὸν) se fait entendre lentement; après la consécration le chœur exécute l'hymne de la Vierge: *Axion esti* (Ἄξιόν ἐστι) et on termine par le *Kinonikon* (Κοινωνικόν) sur un verset du psalmiste, que l'on chante lentement pendant que le prêtre se communie.

Voici donc le contingent musical pour les trois offices principaux que nous avons choisis comme exemples.

Nous y voyons d'abord des chants dont les paroles sont empruntées à l'Écriture Sainte: 1° Les *Psaumes* proprement dits, tirés de l'ancien

(1) Chacune de ces odes se compose de quatre tropaires qui sont précédés chacun d'une des huit béatitudes (Μακαρισμόι, *makarismi*).

Testament, et 2° d'autres chants comme les *Béatitudes*, par ex., tirés de l'Évangile, etc.

A côté d'eux une place importante est réservée aux *Hymnes* plus ou moins développés, sur des paroles sacrées, composées par les hymnographes et Pères de l'Église. Les Hymnes portent des dénominations diverses, qui fixent leur caractère et la circonstance dans laquelle ils doivent être exécutés, tels les chants dits *Kontakion*, *Apolytikion*, *Axion esti*, *Chéruvikon*, etc.

Enfin nous voyons figurer sous le nom collectif de *Hirmus* et de *tropaires* toute une série de chants très brefs, se composant d'une seule période, contenant une pensée pieuse qui s'appuie sur quelque passage des Écritures, des apologues souvent ingénieux, toujours profondément sentis et qui, se trouvant réunis par groupes plus ou moins grands, forment des chants strophiques qui peuvent être chantés dans les circonstances diverses.

C'est une réunion de deux ou de quatre de ces *tropaires* qui forment, comme nous avons vu, les *Odes*, dont se compose le *Canon*.

Quant aux autres dénominations, comme *kathismata* (καθίσματα [session]), *ikos* (ἦχος, stance), *katavasía* (καταβασία [descente]), *stichos* (στίχος) (hymne qui se chante précédé d'un verset des psaumes), ce ne sont que des épithètes d'ordre liturgique dont il existe un nombre considérable et dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

De toutes ces diverses formes que prend le chant sacré au service liturgique, ce sont les *hymnes* qui sont les plus importants au point de vue de leur valeur musicale, et comme champ de recherches pouvant servir à l'archéologie musicale.

Aussi bien c'est en ces hymnes que nous voyons concentrés les efforts du génie des mélodes grecs ; c'est sur eux qu'on peut étudier avant tout l'esprit traditionnel de l'Église d'Orient se faisant jour dans la partie musicale de l'édifice liturgique.

C'est de cette forme spéciale du chant sacré de l'Église d'Orient, qu'il convient maintenant d'étudier le caractère général et de donner quelques détails sur le texte de ces hymnes, qui par l'étroite union de la parole et de la mélodie, se proclament hautement les enfants de cet idéal musical que rêvait Platon.

Les hymnes de l'Église d'Orient.

Les hymnes divers de l'Église d'Orient peuvent être classés en deux catégories principales: les hymnes *automèles* et les hymnes *idiomèles*.

Les *hymnes automèles* sont des hymnes dont la mélodie sert de modèle à d'autres. Tels les hymnes appelés *Kontakion* et *Apolytikion*, que nous avons vu figurer aux offices. L'hymne de St-Romain « *I parthenos symeron* » (Ἡ Παρθένός σήμερον) (1), cet autre hymne: *Ta ano zytôn* (Τά ἄνω ζητῶν) sont tous les deux automèles, mais l'un est un hymne de l'espèce des *kontakion* (κοντάκιον), l'autre de l'espèce des *apolytikion* (ἀπολυτίκιον).

Les hymnes automèles sont par conséquent les chants exemplaires et traditionnels par excellence de l'Église d'Orient, doublement consacrés par le choix des Pères de l'Église et par la pratique des siècles.

Ils forment la partie la plus nombreuse et la plus importante du système hymnographique de l'Église.

Les *automèles* régissent les chants appelés *Prosomœtques*, qui se chantent aux Mattines et aux Vêpres, comme les *hirmus* (Εἱρμὸς) régissent les tropaires.

Les *hymnes idiomèles* sont des chants qui ont une mélodie propre, mais qui ne sert point de modèle à d'autres; ils n'ont pas des hymnes subordonnés. Tels, p. ex., les hymnes appelés *Eothinà* (Ἑωθινὰ) de l'Empereur Léon le Sage, dont nous donnons deux exemples (2).

Ce sont généralement des morceaux de chants d'une mélodie plus compliquée, plus ouvragée si l'on peut dire ainsi, et d'une exécution partant plus difficile; souvent on y trouve une expression dramatique, une illustration plus emphatique des paroles, comme p. ex. dans le Τῆς Μαγδαληνῆς Μαρίας ou dans le Παράδοξα σήμερον (3).

En les parcourant on voit de suite que ce sont des chants composés exprès pour le texte et pour le sujet qu'ils traitent et qui ne sauraient être adaptés à aucun autre.

---

(1) N° 9 de notre Recueil.
(2) N°s 17 et 18 de notre Recueil.
(3) N°s 17 et 13 de notre Recueil.

Aussi représentent-ils pour ainsi dire la musique d'art ou concertante parmi les chants sacrés et étaient-ils destinés à être chantés la musique en main ; c'est pour cela que dans les codes manuscrits on trouve généralement la mélodie de ces hymnes notée au dessus du texte. Ils sont de beaucoup moins nombreux que les hymnes automêles et leur origine est plus récente.

On peut encore ranger les hymnes de l'Église, d'après le texte, en hymnes composés d'une seule période, et en hymnes qui ont plusieurs périodes.

Au genre unipériodal appartiennent les *hirmos* et les *tropaires*, les *mégalinaria* (Magnificat, versets en l'honneur de la Vierge), les *Apolytikia* et les *Kontakia*. — La catégorie des chants de plusieurs périodes est représentée par tous les chants dits *stichiraríques* (1) (ainsi appelés parce qu'ils sont précédés par un verset (stichòs) *récité*, non chanté, du Psalmiste). Enfin on distingue entre les chants *vifs* (γοργὸν) et les chants *lents* (ἀργὸν), ou chants *anciens* et *modernes*; et entre les chants *abrégés* (σύνθετα) et les chants *amples*, d'exécution plus compliquée, désignés sous le nom de καλοφωνικὰ (kalophonicà) et παπαδικὰ (papadikà), appartenant à la catégorie des mélodies contenues dans le livre de chant, dit: *kratimatárion* (κρατιματάριον) (2).

Pour étudier la mélopée des hymnes grecs il faut commencer par étudier les paroles ; car elles réalisent, nous le répétons, l'idéal antique de l'union du texte avec la mélodie. La plupart des hymnes grecs traditionnels — automêles et idiomêles — tient le juste milieu entre les chants syllabiques et les chants où les sillabes reçoivent chacune en partage plusieurs notes, et même des phrases mélodiques entières, comme cela a lieu p. ex. dans les chants très lents dits kalophonicà ou papadikà.

L'influence des mètres poétiques sur le rythme musical dans les hymnes sacrés grecs, serait toute une étude à faire dont nous parlerons plus loin à l'occasion de l'analyse technique de ces chants. Ici nous dirons seulement quelques mots du caractère général de ces textes.

---

(1) Cf. D.r Johannes Tzetzes, *Ueber die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, pag. 107. München, 1874.

(2) Cf. L.-A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la Musique Ecclésiastique Grecque*, p. II. Paris, 1877, Hachette.

Les hymnes de l'Église d'Orient forment un monument des plus grandioses de la langue grecque.

Écoutons ce que dit au sujet d'un de ces hymnes un auteur étranger qui ne saurait être accusé de partialité. Mr. Henry Stevenson, dans son ouvrage sur le « Rhythme dans l'Hymnographie de l'Église grecque » (1), pag. 7, dit: « Il faut lire cet hymne » (il s'agit de l'hymne *Acathistus* que le patriarche de Constantinople Sergius composa en l'honneur de la Mère de Dieu, dont l'intercession miraculeuse venait de mettre en fuite les Avares et de sauver la capitale de l'Empire (a. 626). Il faut le lire dans le texte des Analecta, pour goûter le charme de ce rhythme rapide et pétillant, de ces rimes entrelacées, ravissantes de mélodie, de ces coupures souples, aisées, qui font toujours image.

« Les épithètes poétiques se pressent, se multiplient, se précipitent, sans se heurter jamais, sans être jamais oisives, chacune reflétant une des gloires de la Vierge, un de ses titres nombreux à l'amour et à la reconnaissance du chrétien.

« On a dit que ce pæan fut composé d'un seul jet par Sergius le jour même ou au lendemain du triomphe. Nous avons peine à le croire. Il y a trop d'art dans ces strophes, elles sont trop habilement ménagées, les contours en sont trop nets, la versification trop savante pour y voir une improvisation ».

Mais si un art exquis se fait jour dans les œuvres de longue haleine — et il y a des hymnes qui ont plus de 400 vers, — on peut admirer le tour classique de la pensée et la forme gracieuse et svelte des périodes aussi bien dans les petites formes de la poésie hymnographique, nous n'en voulons pour preuve que la simple strophe suivante: Ὦ γλυκύ μου ἔαρ, γλυκυτατόν μου τέκνον, ποῦ σου ἔδυ τὸ καλλος; *O mon doux printemps, o mon plus doux fils, où est disparue* (tramontò — littéralement: *où s'est couché le soleil de*) *ta beauté ?*

Souvent ces cantiques adoptent la forme dialoguée et forment des petites scènes, qui pourraient bien être, comme l'observe l'auteur que nous venons de citer, les premières origines du drame hiératique.

---

(1) Paris, Palmé éditeur, 1876.

Et comment en serait-il autrement ? ajoutons-nous. L'Orient n'est-il pas le pays de l'imagination ? et là où le peuple ne parle que par images, là ou la chanson populaire anime jusqu'aux objets inanimés, fait chanter les arbres et parler les oiseaux — comment ne pas croire que la poésie sacrée — nourriture spirituelle que lui offrait sa mère l'Église — n'ait pas voulu et dû se revêtir de cette forme vivante et faire agir et parler les saints personnages dont elle a la mission de perpétuer la mémoire auprès du peuple ?

L'élément dramatique, qui est l'élément vivant, est à sa place dans les chants d'une Église vivifiée par un esprit essentiellement populaire, et la musique, le plus vivant des arts, devait se trouver à l'aise devant la tâche d'illustrer des chants pareils, où le sentiment prédominait sur la pensée, et l'action aux raisonnements.

Aussi la plupart des tropaires après avoir exposé quelque fin apologue, quelque comparaison, — dont la délicatesse va quelquefois jusqu'à la subtilité — se terminent généralement par quelque cri du cœur, par quelque élan aussi imprévu qu'il est naturel, et qui met en action soit la personne du fidèle, soit un personnage de la Bible — revanche du sentiment sur la raison, du cœur sur l'esprit, comme dans celui-ci par exemple: Ὡραῖος ἦν καὶ καλὸς (1). « Il « était beau, il était bon au goût, ce fruit qui me rendit mortel. « Christ est l'arbre de la vie, dont en en goûtant je ne mourrai « point, mais avec le larron m'écrierai : — Souvenez-vous de moi, « ô Seigneur, quand vous viendrez dans votre Royaume ».

Ces hymnes tantôt sublimes tantôt gracieux et charmants, ont-ils un mètre poétique, c'est-à-dire : Sont-ils des vers proprement dits ou simplement, comme d'aucuns l'ont pensé, de la prose cadencée ?

Divers auteurs se concordent à relever la présence d'un rhythme poétique dans les hymnes de l'Église. C'est ainsi qu'Eusèbe (XIIIe-XIVe siècle), le premier et le plus ancien des historiens de l'Église, en parlant des psaumes et des odes (2) « écrites dans le principe par les frères et fidèles, qui exaltent le Verbe de Dieu, le Christ », s'exprime ainsi : « Ils composent des chants et des hymnes en l'honneur du Seigneur en les écrivant d'après *toutes sortes de mètres* et de mélodies avec les *rhythmes* les plus *convenables* ».

---

(1) N° 16 de notre Collection.
(2) *Hist. Eccl.*, lib. II et V.

St-Basile aussi parle de ce *rhythme harmonieux* (in Psalm. XXIX) des hymnes de l'Église.

« Ceux » dit-il « qui sont dévots et servent la justice envers Dieu, ceux-là peuvent chanter à Dieu avec des *rhythmes spirituels* qui se suivent *convenablement* les uns aux autres ».

St-Jean Chrysostôme à son tour fait mention du chant divin composé de *rhythmes*.

Cette question du rhythme était restée longtemps une énigme pour l'Occident et de nombreux auteurs latins ont soutenu que les hymnes grecs étaient de la prose. — Ce qui a pu donner lieu à cette croyance, c'est que dans quelques codes manuscrits et imprimés on avait pris l'habitude d'écrire ces hymnes d'un trait, comme de la prose, peut-être pour économiser l'espace, au lieu de les diviser vers par vers. Mais ce qu'on avait pris pour de la prose, n'en était pas et cette vérité a été établie d'une manière péremptoire par le savant Père Constantin Oeconomos dans son grand ouvrage : Περὶ τῆς γνησίας προφορᾶς τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης : Ἐν Πετρουπόλει, 1830, in-8°, et dans les derniers temps par les travaux de l'illustre Bénédictin S. E. le Cardinal Pitra.

On peut définir la poésie sacrée de l'Église d'Orient de cette manière : c'est une poésie qui s'est affranchie de la loi de la quantité syllabique, mais qui obéit à la loi des accents naturels, et dont les vers sont divisés en membres rhythmiques plus ou moins longs. — C'est à cet ordre de poésie qu'appartiennent les tropaires et les canons et les hymnes, que l'on désigne par les noms divers de Kontakion, Apolytikion, Prosomia, Eothina, Exapostilaria.

Nous ne citerons pour exemple que l'hymne célèbre de St-Romain, le Kontakion automêle de Noël (1) :

Ἡ παρθένος σήμερον	(7 syllabes)	
Τὸν ὑπερούσιον τίκτει	(8 »)	
Καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον	(7 »)	
Τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει ·	(8 »)	(2)

(1) N. 9 de notre Recueil.

(2) On remarquera que les rhythmes s'accordent alternativement ; on rencontre souvent de ces rhythmes entrelacés, ou entremêlés.

Ἄγγελοι | μετὰ ποιμένων δοξολογοῦσιν	(4 + 10 syllabes)
Μάγοι δὲ | μετὰ ἀστέρος ὁδοιποροῦσι·	(3 + 10 »)
δι' ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη . .	(8 syllabes)
Παιδίον νέον,	(5 »)
Ὁ πρὸ αἰώνων Θεός·	(7 »)

La poésie métrique proprement dite, c.-à-d. obéissant à la quantité syllabique, a également ses représentants dans l'hymnographie grecque, mais elle se réduit à quelques rares spécimens et presque aux seuls canons ïambiques de St Jean Damascène, qui se chantent à Noël, à l'Épiphanie et à la Pentecôte. A l'exception de ces quelques exemples isolés de poésie métrique on peut donc affirmer, que la poésie hymnographique forme un type spécial de poésie, soumis à des lois rhythmiques, basés sur le retour de l'accent naturel.

Mais si ce genre de poésie est caractéristique à l'hymnographie grecque et si elle s'est développée tout spécialement dans le sein de l'Église d'Orient, il n'est pas moins vrai aussi qu'elle a ses attaches dans la poésie de l'antiquité, et que c'est dans les vers même de *Sophocle*, d'*Aeschyle* et d'*Aristophane* qu'il faut chercher les modèles qui ont servi de norme aux mélodes byzantins pour la composition des tropaires, des kontakia, etc., etc.

Il ne manque point de témoignage pour affirmer le fait de l'imitation des anciens par les mélodes grecs, et nous apprenons, par exemple, que St-Ephrème de Caria, dans les premiers âges chrétiens, avait composé des hymnes selon le modèle des vers de Harmonius comme l'assure Nicephore, Calisto Xantopoulos (1), mais le meilleur témoignage, la preuve la plus concluante ressort de la comparaison de quelques compositions poétiques des auteurs des cantiques de l'Église avec les compositions poétiques des anciens.

Voici quelques fragments d'hymnes auxquels nous apposons d'autres fragments, tirés des auteurs classiques. Il suffit de les comparer, pour s'assurer de leur identité, au point de vue de l'accent rhythmique et de la forme poétique.

(1) Liv. IX, chap. xvi, mus. cccl.

La 1re des 24 Stances en l'honneur de la Ste Vierge.

Église. — Ἄγγελος πρωτοστάτης
Οὐρανόθεν ἐπέμφθη
Εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῳ τὸ χαῖρε·
Καὶ σὺν τῇ ἀσωμάτῳ φωνῇ
Σωματούμενόν δε θεωρῶν, Κύριε,
Ἐξίστατο καὶ ἵστατο
Κραυγάζων πρὸς αὐτὴν τοιαῦτα·
Euripide.(1)— Πέμπετε τῶν δ' ἀπ' δικων
Ἢ πνοιαῖσι Ζεφύρου,
Θοὰς ἀκάτους ἐπ' οἶδμα λίμνας (2)
Δεῦρο καλεῖν νόμος εἰς χορὸν
Ἀσπίσι καὶ λόγχαις ἀχαιῶν, ἄνακτας·
Ἑλλάδος ἐνναέτησιν.
Ἁλίου προσέβαλεν ἅρμα·
Église. — Χαῖρε δι' ἧς ἡ χαρὰ ἐκλάμψει
Hephestion. — Ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι·
Église. — Χαῖρε τοῦ πεδόντος ἀδὰμ ἡ ἀνάκλησις
Athénée. — Παντοίοις κεφαλὴν ἀνθέμοις ἐρέπτομαι·
Église. — Τὸν Προφήτην Ἰωνᾶν
Ἐκμιμούμενος βοῶ·
Phérécrate. — Ἄνδρες, πρόσχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ·
Église. — Οἶκος τοῦ Εὐφραθᾶ
ἡ πόλις ἡ ἁγία
τῶν Προφητῶν ἡ δόξα
εὐτρέπιδον τὸν οἶκον,
ἐν ᾧ τὸ Θεῖον τίκτεται·
Euripide.(3)— Ἄειδον ἐν ῥυθμοῖς
τὸν πεύκα ἐν οὐρείᾳ
ξεστὸν λόχον ἀργείων,
καὶ Δαρδανίας ἄταν·
ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον·

---

(1) Vers qui appartiennent aux chœurs de diverses de ses tragédies.
(2) Eurip., *Ecub.*, v. 443.
(3) Eurip., dans les *Troïades*.

L'emprunt des mètres poétiques fait par les mélodes aux chefs-d'œuvres des anciens est un fait de la plus haute importance pour l'archéologie musicale ; c'est un joint remarquable entre l'harmonie musicale des Grecs anciens et l'harmonie musicale de l'Église d'Orient, car n'est-il pas évident, que si le rhythme poétique des Anciens régit le rhythme poétique des hymnes de l'Église grecque, la ressemblance ne doit pas s'arrêter là, et ne semble-t-il pas naturel de croire, que la mélopée adaptée à ses rhythmes poétiques ne soit également la reproduction de la mélopée des Anciens?

Il ne faut pas oublier que les hymnes ont été mis en musique par ceux-là même qui en composaient le texte et sous le titre de mélodes on comprenait à la fois l'auteur des paroles et de la mélodie. Quelques fois même ils chantaient à l'Église leurs propres œuvres et réalisaient ainsi, dans le domaine sacré, ce type idéal du poète, dont l'antiquité avait fourni tant d'éclatants exemples, en réunissant à la fois dans leur personne la triple dignité du poète, du musicien et du chanteur.

C'est de ces poètes musiciens que nous allons nous occuper maintenant.

Les principaux mélodes de l'Église d'Orient.

Quel a été le premier hymnographe de l'Église grecque et à quelle année de l'ère chrétienne faut-il remonter pour trouver le point de départ de cette longue et glorieuse phalange de chantres ecclésiastiques, dont quelques-uns ont égalé la splendeur des Hésiode et des Pindare?

Il serait difficile de le préciser : tels hymnes en usage aujourd'hui encore, étaient déjà populaires avant le temps de St-Basile et de St-Ambroise, comme par exemple l'hymne du soir : *Phôs hilaròn aghias Doxis* (Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης) (1), dont St-Basile nous apprend que de son temps déjà les chrétiens l'estimaient d'une tradition fort ancienne. — On ne se tromperait pas en le supposant contemporain des apôtres.

(1) N° 2 de notre Recueil.

Tel est encore le chant: Νῦν αἱ Δυνάμεις (Nyn ai dynàmis) qui remplaçait antiquement le chant des Chérubins et qui se chantait dans la messe des présanctifiés, antérieur à la messe de St-Basile.

Nous citerons encore parmi les chants les plus anciens l'hymne très connue, mais dont on ignore l'auteur, le Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ (Sigisáto pâsa sarx) que l'on chante à la messe de St-Basile le Samedi Saint, et qui a été composé probablement au IV^me^ siècle; à ce siècle appartient aussi l'Hirmos de la 1^re^ Ode du Canon de Noël Χριστὸς γεννᾶται (Christòs gennâte), cité par St-Grégoire de Naziance dans son homélie sur l'Épiphanie (1).

L'histoire de l'hymnographie grecque peut se diviser en deux périodes, la 1^re^ celle des Mélodes anciens, qui dura jusqu'au VIII^me^ siècle, et la 2^de^ période, celle des mélodes récents, qui date du VIII^me^ siècle, le siècle de St-Jean Damascène, jusqu'au XVII^me^.

C'est en Bithynie, que selon quelques-uns il faudrait aller chercher le berceau de l'hymnographie grecque. Parmi les mélodes de la 1^re^ époque, antérieurs au V^me^ siècle dont le souvenir s'est conservé, nous devons citer principalement *St-Auxence* et *St-Anthime*.

Le V^me^ siècle vit naître un des plus glorieux représentants de la 1^re^ époque de l'hymnographie grecque, *St-Romain* le mélode, clerc de l'Église d'Émèse et diacre de Béryte, qui vécut sur la fin du V^me^ siècle sous l'empereur Anastase I (491-518), et composa de nombreux cantiques sur des sujets tirés de la Bible et de l'Évangile. Ils affectent souvent la forme dialoguée et ont un caractère dramatique et pathétique. St-Romain est appelé aussi l'auteur des Kontakion. Son premier Kontakion est le célèbre Ἡ Παρθένος σήμερον (I parthénos símeron) déjà cité. Au VI^me^ siècle nous voyons *Justinien l'Empereur* composer le chant des *Chérubins*.

Au VIII^me^ siècle *André*, évêque de Crète, écrivit le plus long Canon (Μέγας κανὼν, mégas kanon) de componction (ou pénitentiel) qui se trouve dans le *Triodion*, et se chante en carême. — Au même siècle *Serge*, patriarche de Constantinople, écrivit le célèbre hymne *Acathistos*, dont nous avons parlé plus haut. Pendant cet hymne, aucun des fidèles ne peut s'asseoir; d'où le mot: ἀκάθιστος (debout, non assis).

(1) N° 1 de notre Recueil.

Le VIII^me siècle clot la série des hymnographes de la 1^re époque et inaugure une phase nouvelle qui date de la reconstitution du chant liturgique par St-Jean Damascène.

St-Jean Damascène écrivit le célèbre *Octoëche*, c.-à-d. recueil d'hymnes de la résurrection pour les Dimanches, dans les huit tons de l'Eglise.

Il est aussi l'auteur des trois canons métriques (en vers ïambiques) qu'on chante dans certaines solennités.

Le couvent de *St-Sabbas* en Palestine, sur lequel l'illustre évêque de Jérusalem *Dosithée*, dans son histoire des Patriarches, jeta tant d'éclat, vit sa renommée s'accroître par un autre mélode remarquable, disciple de St-Jean Damascène, nous voulons parler de *St-Côme*, ou Cosme (Κοσμᾶς) que Théodore Prodrome appelle « l'Orphée du St-Esprit », auquel l'Église grecque doit les hymnes d'une beauté suave et classique.

Germain, patriarche de Constantinople, au même siècle, écrivit différents idiomêles.

Au IX^me siècle *Léon le Sage*, Empereur, composa le premier les hymnes de la Résurrection (Ἀναστάσιμα, Anastásima), appelés Ἑωθινὰ, Eothinà, par ex., l'hymne automêle: Τοῖς Μαθηταῖς συνέλθωμεν (Tîs Mathitès synélthomen).

Dans le même siècle une femme, du fond de son couvent, illustra son nom parmi les mélodes grecs; c'est la vierge *Casie* (Κασία) ou Icasie, qui composa quelques hymnes très populaires, parmi lesquels il faut signaler les idiomêles: Κύριε ἡ εὐπολλαῖς ἁμαρτίαις, et cet autre: Αὐγούστου μοναρχήσαντος.

Au même siècle, aussi, *Joseph*, hymnographe, composa une grande quantité de canons, que l'on trouve dans les *Ménées* et qui portent dans la 9^me ode l'acrostiche de leur auteur: Ἰωσήφ, Joseph. Il est aussi l'auteur du livre liturgique intitulé *Paraclétique* (Παρακλητική) qui contient des hymnes pour tous les jours de la semaine, chaque semaine étant consacrée à un des huit tons.

Nous voyons encore les Studites, *Théodore* et *Joseph*, qui écrivirent des idiomêles bien connus, et *Théophane*, auteur très élégant de canons et d'idiomêles.

Au X^me siècle un autre Empereur, *Constantin Porphyrogenète*, comme plusieurs de ses prédécesseurs, ajouta la gloire de mélode à

sa dignité impériale et créa les chants dits *Exapostilaria* (Ἐξαποστειλάρια), qui regardent la mission sacrée des Apôtres, et qui se chantent les Dimanches; ils appartiennent à la classe des idiomèles.

A partir du X^me^ siècle, l'Église d'Orient compte une longue série de mélodes, lesquels en composant des idiomèles, des tropaires, des Kondakia, des Apolytikia, ou autre sorte d'hymnes, suivirent scrupuleusement les normes du rhythme et des chants primitifs.

Jusqu'au siècle passé leur nombre s'élève à près de trois cents, qu'il serait impossible et superflu d'énumérer tous; ce qui importe de constater, c'est *qu'ils forment une chaîne ininterrompue de traditions, qui se rattachent intimement à la grande littérature des Anciens,* dont ils ont pris les normes poétiques, les principes métriques et l'esprit littéraire, comme nous l'avons prouvé dans le chapitre sur le rhythme poétique des hymnes.

Comment admettre — nous le répétons — qu'ils se soient inspirés pour l'accent de leurs paroles de l'esprit d'un Aeschyle, d'un Sophocle, d'un Aristophane et ne pas croire aussi que lorsqu'il s'agissait de mettre ces vers en musique ils n'aient invoqué la Muse de Pindare et d'Alcée?

Mais ici se placent deux questions: Les mélodes auront-ils fait usage de l'ensemble des moyens d'expression que l'art musical des Hellènes mettait à leur disposition et cet ensemble leur était-il connu dans son intégrité?

A cette dernière question on peut hardiment répondre: oui, car si quelqu'un devait être initié à cette partie intégrante de la civilisation hellénique, ce sont certainement ces hommes, qui étaient à la tête du monde intelligent de leur temps et qui avaient hérité de toutes les disciplines grecques. Quant à l'application entière de la mélopée antique aux chants des chrétiens, nous croyons qu'elle ne pouvait être complète et en voici les motifs.

Les anciens Grecs possédaient au plus haut degré une science, qui semble s'être perdue entièrement depuis: *celle de distinguer entre ce qui est profane en musique et ce qui ne l'est pas.*

L'étude de l'*Ethos musical* c.-à-d. de l'action des différents tons etc. sur nos sentiments, était une partie fort importante de l'instruction musicale chez les anciens; le choix convenable à faire en chaque circonstance des tons, des modes des rhythmes et de

tout ce qui constitue le caractère distinctif d'un morceau de musique, était l'objet de leur plus sérieuse attention.

Ils avaient classifié ces moyens d'expression et il n'est point de détail assez minime, ni de nuance assez fine, qui leur eût échappé et dont l'emploi ne fût soumis à une règle fixe et raisonnée.

Or est-il admissible que les SS. Pères et toute la plus haute Hiérarchie de l'Église grecque qui seuls avaient le privilège de pouvoir s'occuper d'hymnographie et de mélopée et dont l'esprit était formé aux disciplines de la Grèce ancienne, eussent ignoré cette science subtile?

Ne faut-il croire plutôt, que leurs sentiments à ce sujet eussent été affinés et épurés encore par le principe éthique du Christianisme, et qu'ils se seront gardés d'introduire indifféremment dans le sein de l'Église les divers genres de style, usités chez les anciens, dont ils avaient si bien appris à distinguer l'Éthos particulier?

Ce n'est pas aux mélodes et hymnographes Byzantins, dotés de cette fine perception, propre à leur nation, entourés d'ailleurs de la tradition musicale hellénique comme d'une atmosphère naturelle, auxquels il aurait pu venir en idée de mélanger les modes légers aux modes sévères et les rhythmes mondains et frivoles aux rhythmes solennels.

Aujourd'hui encore, ces nuances fines entre les divers modes sont observées dans l'Église Grecque et l'Église Russe, et combien plus ne devons-nous pas nous attendre à voir ces règles en vigueur dans les âges de foi.

Nous croyons donc qu'on pourrait tirer de tout ceci la conclusion suivante: S'il est un fait certain que le chant sacré de l'Église d'Orient ait eu pour base la musique antique, et que grâce à l'esprit conservateur qu'elle a documenté en toutes choses, ces éléments helléniques nous aient été transmis intacts par elle, il n'est pas moins certain que les mélodes, en tant que nourris de l'enseignement hellénique sur les principes éthiques de la musique, n'aient adopté que celles des traditions musicales de l'antiquité *qui fussent compatibles avec l'esprit de l'Église* et des hymnes qu'ils avaient mission d'interpréter musicalement. Par conséquent nous devons nous attendre à ce que les œuvres des mélodes de l'Église d'Orient ne nous éclairent que sur une partie seulement de l'art musical des Hellènes: mais

il est permis de supposer que ce sera la partie la plus noble, la plus pure, et que laissant dehors le côté profane — que d'autres motifs encore, que nous allons aborder dans le chapitre suivant, leur faisaient un devoir de négliger entièrement, — les mélodes nous auront rappelé dans leurs chants la musique des Anciens dans ce qu'elle aura de plus sublime.

Le caractère général des chants de l'Église d'Orient.

« La musique de l'Église chrétienne » — dit le Dr *Jean Tzetzes* dans son ouvrage sur la musique des anciens Hellènes dans l'Église grecque — « ne pouvait pas être une autre que celle de son temps et ne pouvait en différer beaucoup, car si elle avait pris des allures étrangères et inconnues, elle n'aurait certainement pas pu atteindre son but, et ce but était, comme il ressort de plusieurs passages des Saints Pères, un moyen d'éducation, de récréation et de purification des passions » (pag. 14).

Les chrétiens primitifs, dont la vie était toute simple et spirituelle et qui fuyaient tout ce qui était mondain, s'appliquaient à observer la plus grande simplicité dans tous les actes de leur vie et même à l'office divin. Ils ont sans aucun doute suivi en matière de musique les mêmes principes qui avaient fait adopter en peinture par exemple ce style d'une extrême sobriété et austérité, qui étaient à leurs yeux aussi un moyen d'action pour réveiller des sentiments pieux.

C'est ainsi qu'ils auront exclu de leur musique d'Église les clameurs excessives, le chant théâtral, ils en auront prohibé les modes sensuels, les voix tendres, les ornements frivoles, les modulations excitantes, et au lieu de cela tout dans leur musique, ainsi que dans leur peinture hiératique, aura respiré la gravité et la simplicité.

Voilà quel a été, n'en doutons pas, le caractère des premiers chants chrétiens dans les temps de dévotion et de repentance. Au courant des siècles suivants, les âmes s'étant refroidies peu à peu et étant devenues insensibles aux délicatesses des sentiments et indifférents à ce qui pourrait les froisser, on a tenté d'introduire dans l'Église certaines manières efféminées de chanter, qui donnèrent lieu plusieurs fois aux Pères de l'Église d'imposer un frein salutaire comme il résulte

de certains passages de St-Chrysostome et d'une lettre du VII• Concile aux Alexandrins, où il est dit:

« Que tout ce qui jusqu'à présent a été innové et opéré et tout « ce que l'on ferait dans l'avenir contre les traditions ecclésiastiques, « la doctrine et la formule des Saints Pères, soit anathème ».

Nicodème, savant moine du Mont Athos, dit éloquemment à ce sujet dans son *Pidalion* (c.-à-d. timon):

« Pour cela St-Jean Chrysostome (I, V, p. 120) défend les psal- « modies tendres au cœur, les mouvements dansants de ceux qui « battent la mesure, et les cris prolongés et les voix désordonnées.

« Interprètant le psaume: Servez le Seigneur avec crainte, il disap- « prouve sévèrement ceux qui mélangent aux chants spirituels les « manières extérieures des théâtres et les notes et paroles insigni- « fiantes (telles comme on voit aujourd'hui les térérismes et nénanismes « et autres paroles sans signification) et dit que ces choses-là ne « sont point dignes de ceux qui glorifient le Seigneur, mais plutôt « de ceux qui plaisantent et confondent et mèlent les jeux des démons « à la doxologie angélique. Et en plus il enseigne à glorifier Dieu « avec crainte et avec un cœur contrit, afin que les hymnes soient « acceptés comme le parfum de l'encens. En effet une musique im- « modérée et qui s'applique à divertir outre mesure, ne plaît autant « qu'elle énerve.

« Pour cela les Saints Pères n'admettant à l'Église que les voix « humaines seulement appartenant à la seule nature, repoussent les « orgues et d'autres instruments non convenables.

« Ce sont des abus pareils qu'ont tenté d'introduire dernièrement « dans l'Église quelques-uns des musiciens modernes, car les com- « positions qui s'attribuent à St-Jean Damascène et à d'autres mu- « siciens, ne contiennent point ces voix insignifiantes. Il paraît qu'elles « se seraient introduites au temps de Jean Cucuzeli. Mais les chants « qui s'exécutent aujourd'hui par les chantres modernes étant le « double et le triple du texte, paraissent ennuyeux et fastidieux à « qui les entend.

« Pour cela nous prions les chantres réguliers à les chanter briè- « vement, afin qu'ils réussissent mieux, et les Canons qui doivent « être chantés en mesure plus lente, car en ceci consiste le fruit de

« l'âme. On dit que les *térérismes* furent introduits pour attirer le « peuple à l'Église » (1).

Ces écarts regrettables, ces infractions à l'égard des traditions ne se produisirent, hâtons-nous de le dire, que sur la surface du chant de l'Église, et en laissant intactes les bases mêmes.

Le soin même que les Pères de l'Église prirent à constater ces infractions avec la plus louable franchise, nous permet de préciser de quelle nature elles étaient.

Voici comment le VI Concile œcuménique s'exprima à ce sujet dans le canon N. 75:

« Nous voulons que ceux qui se présentent à l'Église pour chanter « n'usent pas de clameurs désordonnées et ne forcent pas la voix « contre nature, ni ajoutent rien qui ne soit convenable et approprié « à l'Église, mais qu'ils offrent avec beaucoup d'attention et de com« ponction leur psalmodie à Dieu, qui voit les choses secrètes, car « la parole de Dieu enseigne, que les fils d'Israël soient dévots ».

En constatant quelle était la manière de chanter que l'Église réprouvait, il est facile d'en déduire celle qu'elle approuvait et de connaître son idéal en matière de chants sacrés.

Il devait être, nous l'avons déjà dit, en tous points conforme aux aspirations générales de ces premiers temps de ferveur, de simplicité et d'austérité.

Mais si quelques-uns se figurent les chants des chrétiens graves et sévères et quelque peu empreints d'une monotonie mélancolique, nous aimons au contraire à nous les figurer animés de ce souffle ardent qui donne la vie; il nous semble que les premiers chrétiens dans leur sainte exaltation mettant toute leur âme dans les paroles qu'ils chantaient, devaient savoir donner aux plus simples phrases musicales cette perfection d'expression qui ravit et satisfait en même temps l'oreille et le cœur (2).

---

(1) Πηδάλιον, *Recueil des canons de tous les Conciles, illustrés et annotés par* Nicodème, *moine du Mont Athos*. 2ᵉ édit. in-4°, p. 163. Athènes, 1841.

(2) Une preuve assez concluante de l'hypothèse que nous nous permettons sur la manière de chanter *animée* des premiers siècles, nous est fournie par ce fait: les chants *vifs* sont appelés aujourd'hui encore les chants *anciens*, en opposition aux chants *lents*, appelés *modernes* ou *nouveaux*.

Cette manière de chanter existe-t-elle encore dans l'Église d'Orient? Oui, elle existe.

Elle a résisté aux attaques les plus diverses, elle a triomphé des pièges tendus, elle a survécu heureusement, disons-le, à la corruption regrettable, qui fut la suite de la réforme commencée au siècle dernier, et qui sous prétexte de simplifier l'annotation ancienne et de la remplacer par un autre système, bouleversa en même temps le système tonal et créa une confusion où il est presque impossible de se reconnaître, et où les Grecs eux-mêmes ne se reconnaissent pas, mêlant les principes anciens aux principes modernes, le système tonal des Grecs au système tonal des Occidentaux, modifiant, amplifiant les mélodies anciennes, les couvrant de vocalises d'un goût plus que douteux, changeant les modulations et donnant en tout le tableau lamentable de chants fusionnés aux éléments étrangers et gâtés par une pratique qui s'est faussée entièrement sous des influences vraiment barbares (1).

Le chant actuel grec, en un mot, est comme un *palimpseste musical*, dont les caractères *superposés* laissent à peine deviner le texte *original* et traditionnel. Mais qu'importe, si ce texte existe, ne fût-ce qu'en un seul endroit, si le courant des traditions musicales, si troublé dans son parcours, peut encore être remonté jusqu'à sa source, si l'on peut encore se désaltérer à ces ondes limpides! C'est loin des villes, loin du bruit de ce monde qu'il convient de la chercher: c'est dans le silence harmonieux, dans les solitudes animées, qui sont le refuge de tout ce qui craint le contact du monde, que l'on pourra surprendre encore ces mélodies, qui y sont pour ainsi dire en retraite, en attendant le jour où elles pourront rentrer dans le monde.

En parlant de ces couvents, refuges des mélodies traditionnelles, c'est surtout au *Mont-Athos*, à la sainte montagne, que nous avons voulu faire allusion. C'est là où les chants sacrés de l'Église Byzantine peuvent être entendus dans leur pureté, leur dignité originaire; du moins ils pouvaient l'être encore, il y a quelque temps.

---

(1) L.-A. Bourgault-Ducoudray, pages 6 et 7 de ses *Études sur la Musique Ecclés. Grecque*, a constaté cet état déplorable du chant dans la pratique; il ne fait exception que pour une église de Smyrne, à St-Dimitri.

Nous les avons entendus ces chants simples et profonds, d'un dessin mélodique si noble, d'une dignité si grande, sans aucun artifice, mais pleins d'un art consommé; il nous a été donné de les entendre chanter avec cette même ferveur, cette même componction, que nous supposons aux chants des chrétiens des premiers âges, et qui en font comprendre le sens intime et sublime; nous avons pu admirer ces beaux élans, rendant avec une justesse d'expression presque dramatique, non surpassée par aucune mélopée moderne, les sentiments les plus divers, la douleur et l'allégresse céleste, l'angoisse de la pénitence, la joie de la résurrection.

Ces chants sont presque syllabiques, de rare en rare un ornement mélodique fleurit au milieu de cette mélopée, si concise dans les formes et si bien proportionnée dans cette concision même. Rien de trop, ni trop peu; chaque syllabe reçoit sa valeur, les accents sont d'une justesse irréprochable. La mélodie suit le texte, non pas en esclave, mais en compagne idéale, réglant son pas sur le sien. L'une est l'ombre lumineuse de l'autre. C'est une véritable école de diction musicale, dont les règles, pour ne pas être formulées, mais simplement dictées par un sentiment juste, n'en sont pas moins précieuses à étudier.

Nous parlerons plus tard de la nature de ce rhythme, qui est le grand secret de la beauté de ces chants; nous voulons seulement en faire ressortir ici le caractère général, et qui n'est ni celuï de l'arbitraire, ni celui de l'uniformité conventionnelle. Sa démarche, si l'on peut s'exprimer ainsi, a quelque chose d'ailé, on pourrait presque dire de dansant; leur rhythme, dans ses mouvements libres et chastes à la fois, nous a paru approcher celui de certains pas gracieux qu'exécutent dans les pays slaves du Midi les jeunes filles, tenant à la main des voiles blancs.

Et pourquoi ne pas admettre que les chants religieux puissent être empreints de cette gaieté franche et honnête, qui, selon St-Thomas, est une des dix vertus morales?

On ne saurait définir si ce système rhythmique est binaire ou ternaire; il est tantôt l'un tantôt l'autre, et c'est ce qui constitue son abandon délicat et original.

L'absence de la note sensible, les inflexions particulières aux tons d'Église, les repos bien distribués, en font quelque chose de très à part et de complet et achevé en soi.

Impossible d'y ajouter une note, un seul accent, sans troubler l'ensemble. La plus légère déviation à ce sujet choque l'oreille des Grecs comme une chose contraire au bon sens et à leurs sentiments les plus intimes.

Ce chant-là qui porte les marques de la plus haute antiquité, par cette raison même, que ce qui est simple précède toujours ce qui est compliqué, se trouve, nous l'avons dit, dans les couvents du Mont-Athos; du moins, il devait s'y trouver encore il y a quelques années.

Il nous a été donné d'en recueillir un certain nombre en les écrivant sous la dictée d'un disciple du Rév. *P. Barthélemy Koutloumousyanos*, ce moine érudit du Mont-Athos, qui avait fait de l'étude et de la compulsion des textes liturgiques le but de sa vie, et dont les travaux ont une si grande portée pour l'art sacré et un retentissement si légitime.

Qu'il nous soit permis d'exprimer, en terminant, toute notre sincère reconnaissance pour les précieux renseignements que nous avons reçus dans le courant de notre travail.

Nous n'aurions point osé même l'entreprendre si nous ne nous avions pu appuyer sur les conseils précieux d'une autorité aussi compétente en cette matière, et qui réunissait en elle une érudition profonde avec la plus parfaite bienveillance et une patience inépuisable.

Cette bienveillance et cette patience ne nous ont point fait défaut un seul instant, aussi bien dans la partie historique de notre travail, que pendant l'annotation des mélodies sacrées, travail assez délicat et difficile, parce que les notions usuelles mélodiques et rhythmiques y sont mises souvent au défi.

Les épreuves et contreépreuves auxquelles nous avons soumises nos mélodies, écrites d'après l'ouïe, nous font espérer d'avoir réussi dans notre tâche: d'inscrire fidèlement et avec exactitude, grâce à un concours favorable de circonstances, des chants que nous considérons comme une des plus belles expressions du génie musical d'un peuple et comme un moyen admirable d'instruction et d'édification.

Nous sommes heureux d'en pouvoir présenter quelques-uns aux lecteurs de la *Rivista Musicale* en commençant par l'antique et célèbre Chant de Noël: *Christ est né — glorifiez!* Χριστὸς γεννᾶται, δοξάσατε!

N. 1.

Christos gennâtai.

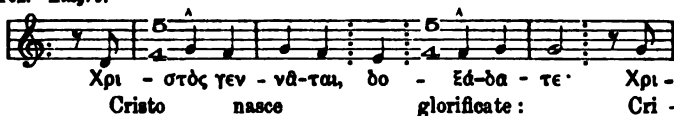
Du Canon de Noël aux Matines (Mattutino nel Canone di Natale).

Antérieur au IV° siècle.

Ce chant est cité par St-Grégoire de Naziance (328-389) dans son Oration de l'Epiphanie.

(*Version du Mont Athos*).

Εἱρμός.

ἦχος α'.

Analyse.

Ce chant est divisé en deux parties, composées l'une de trois, l'autre de deux membres mélodiques. Nous avons d'abord trois

phrases qui commencent par le mot « *Christos* » accentué chaque fois d'une manière différente et qui constitue une magnifique progression ascendante; c'est la proclamation de la naissance du Christ, « la bonne nouvelle » qui fut annoncée d'abord aux bergers. Il y a du pathétique le plus noble dans cette phrase, qui revient à trois fois sur ce nom, comme si elle ne pouvait se lasser de répéter la vérité joyeuse.

La seconde partie est composée de deux phrases plus longues que les premières, et représentant par conséquent la contrepartie, l'équivalent de la première partie comme *extension*. Elles contiennent l'appel à tous de chanter le Seigneur.

Les cadences ont lieu sur *sol* et *ré* et se répartissent de la manière suivante:

<table>
<tr><td rowspan="5">Cadences:</td><td rowspan="3">1er période</td><td>Sol</td></tr>
<tr><td>Ré</td></tr>
<tr><td>Sol.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2e période</td><td>Sol</td></tr>
<tr><td>Ré.</td></tr>
</table>

L'*architecture*, la construction des périodes se présente sous cet aspect:

<table>
<tr><th colspan="3">Ie</th><th colspan="2">IIe</th></tr>
<tr><td>sol</td><td>ré</td><td>sol</td><td>sol</td><td>ré</td></tr>
<tr><td colspan="3">Période ternaire</td><td colspan="2">Période binaire</td></tr>
<tr><td colspan="3">Architecture</td><td colspan="2">binaire</td></tr>
</table>

La *tonalité* est celle de l'*hypodorien* transposé à la quinte inférieure.

Son *ambitus* est d'une septième — du *ré* inférieur à l'*ut* supérieur.

Le *rythme* est *libre*.

La *mesure initiale* commence par un temps levé (anacrouse simple).

N. 2.

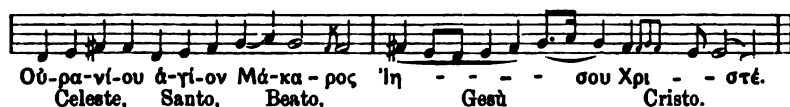
Phôs Hilaròn.

Hymne chanté aux Vêpres (Inno Vespertino).

Siècles antérieurs au IV[e].

Hymne attribué à St-Athénogènes martyr (II[e] siècle), et dont St-Basile (IV[e] siècle) déclare la musique d'une tradition déjà très ancienne.

(*Version du Mont Athos*).

ἦχος β′. Deuxième ton.

Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης	9	Luce ilare, di santa gloria
'Αθανάτου, Πατρός	6	Dell'immortal Padre
Οὐρανίου ἁγίον Μάκαρος,	10	Celeste, Santo, Beato,
'Ιησοῦ Χριστέ. 'Ελθόντες	8	Gesù Cristo. Venuti
ἐπὶ τὴν 'Ηλίου δύσιν,	8	Del sole al tramonto,
ἰδόντες φῶς ἑσπερινόν,	8	Vedendo luce vespertina
ὑμνοῦμεν Πατέρα, Υἱόν,	8	Lodiamo il Padre, il Figlio,
καὶ ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν	8	E lo Spirito Santo, Dio.
ἄξιόν σε ἐν πᾶσι καιροῖς	9	È cosa degna in tutti i tempi
υμνεῖσθαι φωναῖς αἰσίαις	9	Lodarti con voci propizie,
Υἱὲ Θεοῦ ζωὴν ὁ διδοὺς	9	O Figlio di Dio, che vita concedi,
διὸ ὁ κόσμος δὲ δοξάζει	9	Perciò il mondo Di glorifica.

Analyse du « Phôs Hilaron ».

Architecture. Au point de vue de la construction cette mélodie, si sérieuse et profonde dans sa simplicité, est un des plus beaux spécimens du distique musical, cette forme élémentaire dans laquelle le génie des peuples a aimé, depuis les temps les plus reculés, couler ses chants et notamment ses chants épiques, comme par exemple chez les Slaves la *Bylina* ou Légende héroïque.

Ici comme là-bas, l'unique période musical consiste en une phrase et contre-phrase, de proportions variables à chaque nouveau verset, selon les exigences du texte, librement rhythmé, espèce de variations vocales sur un thème (dessin) mélodique donné.

Cette frappante analogie avec un des types les plus anciens que la tradition musicale populaire nous ait transmise, confirme en même temps et les parchemins d'antique noblesse du *Phôs hilaron*, et le trait d'union qui existe entre le chant de l'Église Grecque avec l'âme du peuple. C'est aussi la meilleure explication, en dehors de son mérite musical, de la grande popularité de cet hymne.

La *tonalité* du *Phôs hilaron* maintient le *ichos deuteros* ou second mode de l'Église Grecque, son mode préféré.

Les *cadences* sur *fa*♯ et *ré*, c'est-à-dire une cadence imparfaite au centre du distique, une cadence parfaite sur la tonique à la fin.

L'*ambitus* d'une sixte ne descend que d'un ton au dessous de la tonique *ré* et quatre tons au dessus (*la*); étendue tonale restreinte, autre signe d'antiquité.

Le *rhythme* est libre, non mesuré, avec cependant des retours réguliers de deux accents principaux dans chaque phrase:

phôs hilar*ón* agias *Dò*xis
athan*á*tu pat*rós.*

Il appartient aux rhythmes avec anacrouses et sa mesure initiale devrait être notée — dans le sens moderne — avec un triple temps levé, pareil à celui, plein d'élan, de la *Marseillaise.* Il ajoute au caractère animé et ardent de cette hymne, qui, comme nous l'avons dit plus haut (voir l'annotation nº 2, p. 67), doit être chanté *gorgòn* ou vivement, comme tous les anciens chants de l'Église Grecque des premières ères.

Venise, 1884-87.

(A suivre).

ELLA ADAÏEWSKY.

Saggio cronologico

delle opere teatrali (1754-1794) di Niccolò Piccinni.

Non era, invero, troppo facile assunto riunire — fissando per ciascuna in modo indubbio il luogo e la data della prima esecuzione — tutte le opere teatrali di quel fecondissimo compositore pugliese che fu Niccolò Piccinni. Il numero ingente dei suoi lavori; le scarse notizie esistenti su quelli di minore importanza; le affermazioni non sempre esatte contenute nelle varie biografie, erano difficoltà che ostacolavano in modo quasi sconfortante la via allo scrupoloso ricercatore.

Chi può asserire, infatti, quante opere scrivesse il Piccinni? « Sacchini m'assicurò — dice il Burney — che nel 1776 il Piccinni era autore di almeno 300 opere, tredici delle quali scritte in sette mesi ». Ma in questa cifra, evidentemente, come osserva anche il Gerber, si comprendevano del pari le messe, i salmi, i mottetti, le cantate ed altro. « Io ho avuto tra le mani la lista cronologica delle sue opere italiane composte in questo spazio di tempo, e ne ho contate 133 tra serie e buffe ».

Ciò affermava il Ginguené (1), riferendosi al tempo che il suo fe-

---

(1) Ginguené P. L., *Notice sur la vie et les ouvrages de Niccolò Piccinni*. Paris, 1801.

Furono consultati altresì:

Allgemeine Musikalische Zeitung, annata 1800-1801. Leipzig. Breitkopf und Härtel.

Gervasoni, *Nuova teoria di musica*, ecc. Parma, 1812.

Gerber, *Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig, 1813.

dele amico s'era stabilito a Parigi: onde questa cifra va aumentata coi melodrammi scritti in quella metropoli. Deploriamo che l'elenco esaminato dal Ginguené siasi smarrito; ciò avrebbe risparmiato a noi lunghe ricerche e arricchito la storia musicale di un sicuro documento. Ma il numero di 139 opere che noi presentiamo in questo saggio, non potrà, crediamo, esser troppo lungi dal vero: e siamo, ad ogni modo, ben più innanzi della cifra di ottanta, fissata dal Fétis, e da quella di centoquindici circa, del Florimo.

Quali notizie si hanno sui lavori di minor lena o che poco incontrarono il favore del pubblico? Taciuti nelle biografie, se ne trova traccia soltanto nelle varie collezioni di *libretti*, e nelle cronache dei teatri: ma se le prime non sono sempre accessibili a tutti (1), sono

---

Oliva C., *Niccolò Piccinni.* Estratto dalla *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* (con ritratto inciso dal Morghen). Napoli, 1820. Gervasi.

Orloff G., *Essai sur l'histoire,* ecc. Paris, 1822.

Villarosa (M. di), *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli.* Napoli, 1840.

Minieri-Riccio, *Memorie storiche sugli scrittori del regno di Napoli.* Napoli, 1844.

D'Arcais F., *I maestri italiani di musica a Parigi* (Lulli, Piccinni, Sacchini). In *Nuova Antologia,* 1868, fasc. VII.

Desnoiresterres G., *La musica francese al XVIII secolo. Niccolò Piccinni.* Torino, 1878. Loescher.

Florimo F., *La scuola musicale di Napoli* (vol. II). Napoli, 1881.

« *Barinon* ». *Numero unico pel monumento a Niccolò Piccinni.* Bari, agosto 1881.

Consacrandosi alla riverenza dei posteri la casa ove ebbe i natali Niccolò Piccinni, questo ricordo pubblica il Comitato promotore. Bari, 1882. Alozzio.

A N. Piccinni. Discorsi ed onoranze (28 maggio 1882). Bari, 1882. Pansini.

Masi G., *Inaugurandosi la statua a Niccolò Piccinni in Bari nelle Puglie, sua patria.* Bari, 1885. Lessone.

Panzacchi E., *Una lotta musicale. — Gluck e Piccinni.* In *Nuova Antologia,* 16 gennaio 1888.

Mascagni P., *La commemorazione di Niccolò Piccinni.* Discorso pronunciato nel teatro di Bari il 27 maggio 1900. In *Cronaca musicale,* a. V, nn. 4-5.

Si debbono aggiungere inoltre i dizionarî del Fétis, del Grove, del Riemann, del Clément-Larousse, e tutte le cronistorie dei teatri italiani.

(1) Debbo ringraziare ancora una volta, per le loro premurose comunicazioni, il dott. Wotquenne, bibliotecario del Conservatorio di Bruxelles; il comm. Torchi, bibliotecario del Liceo musicale di Bologna, e il dott. Bonamici, di Livorno.

poche le città italiane che vantino una completa storia dei proprî teatri.

Dicemmo già che nelle poche biografie del Piccinni si lamentano spesso — in fatto di date — contraddizioni e lacune: come se ciò non bastasse, si aggiunga che il nostro compositore, seguendo l'uso comune a quei tempi, ha musicato due ed anche tre volte il medesimo *libretto* (1); e che di un'opera in tre atti a sette od otto personaggi se ne faceva spesso la riduzione in due parti a quattro voci o viceversa (2), conservando la medesima musica, ma modificando il titolo!

Se tali difficoltà avevano forse impedito che un lavoro biografico completo sul Piccinni fosse stato sin qui prodotto, invogliavano però a colmare la lamentata lacuna, almeno in parte, oggi che la patria ha celebrato il primo centenario dalla morte di quel grande; perchè, dallo specchio fedele della doviziosa produzione di lui, ne uscisse la sua figura più bella e più ammirevole.

Scorrendo queste pagine — le quali, per quanto accuratamente compilate, non cessano di essere, ripeto, che un modesto saggio — non potrà non produrre un senso di orgogliosa meraviglia il vedere quanta mèsse poteva produrre, nel giro di quarant'anni, uno solo di quella gloriosa falange di musicisti che, nello scorso secolo, sparsero la loro fama per ogni dove. Era una produzione inalternata che non aveva mai sosta; in ogni città, in ogni teatro, in ogni stagione era un continuo avvicendarsi di opere nuove, di drammi serî, di giocosi intermezzi, di liete farse, di ridicole burlette. Ventura dei tempi!

Al Piccinni fu altresì riserbata la sorte di tener alto il nome italiano in un'artistica contesa col più celebrato fra gli operisti alemanni del suo tempo. Gloria a lui, e gloria ai suoi numerosi compagni d'arte; la musica italiana di quel secolo fu un sole fulgidissimo di canto e d'armonia che irradiò e allietò il mondo intero.

---

(1) « Si è dianzi accennato che non era raro presso gl'Italiani di trattare due o più volte lo stesso soggetto. Piccinni ha composto due *Olimpiadi*, due *Artaserse*, due *Alessandro nelle Indie*, due *Didone* ». G. Desnoiresterres, op. cit., pag. 153 — Cfr. però *Alessandro nelle Indie*, *Artaserse*, *Le finte gemelle*.

(2) Cfr. la *Direttrice prudente*, *Madama Arrighetta*, gli *Stravaganti*, la *Erede riconosciuta* .....

1. **Le Donne dispettose.** — *Napoli*, Fiorentini, autunno *1754*. Dramma giocoso a 8 voci. Testo di Ant. Palomba.
   Libretto al Coll. mus. di Napoli.
   (Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, vol. II e IV).

2. **Le Gelosie.** — *Napoli*, Fiorentini, prim. *1755*. Dramma giocoso.
   Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
   (Florimo, op. cit., vol. II, pag. 246 e 259; omessa nel vol. IV).
   Ripetuta al medesimo teatro nel 1763 (con nuova musica?); e nel carn. 1766, col titolo *Le Gelosie o le Nozze in confusione*, al Marsigli-Rossi di Bologna.
   Cfr. 1770.

3. **Il Curioso del proprio danno.** — *Napoli*, Nuovo, carn. *1756*. Dramma giocoso a 8 voci.
   Libretto al Liceo mus. di Bologna.
   Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
   (Florimo, op. cit., vol. II; omessa nel IV).
   Riprodotto al medesimo teatro nel carn. 1758 e nel 1767

4. **L'Astrologo.** — *Napoli*, 1756. Notizia non riscontrata.
   (Florimo, op. cit., vol. II, pag. 260; Riemann, Clément-Larousse, ecc.).

5. **Zenobia.** — *Napoli*, San Carlo, dicembre *1756*. Opera seria in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
   Libretto al Liceo mus. di Bologna.
   Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
   (Florimo, op. cit., vol. II; omessa nel vol. IV; B. Croce, *I teatri di Napoli*, pag. 480).
   Ripetuta nel med. teatro nel dic. 1767 e nel giugno 1769.

6. **Caio Mario.** — *Napoli*, San Carlo, *1757*. Opera seria.
   Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
   (Florimo, op. cit., vol. II, 258; omessa nel IV).
   Ripetuta nel medesimo teatro nel 1765.
   Libretto al Liceo mus. di Bologna.

7. **La Schiava siria.** — *1757*. Dramma giocoso in 2 parti.
   Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
   (Florimo, op. cit., vol. II, 258, la registra senz'alcuna indicazione del luogo di prima rappresentazione).

8. **L'Amante ridicolo.** — *Napoli*, *1757.*
   (Florimo, II, 260).
   Ripetuta alla Villa Reale di Queluz (Lisbona) nel 1763, secondo la *Bibliografia* del Salvioli.

9. **Farnace.** — *Napoli*, San Carlo, 8 maggio *1757*. In collaborazione con Davide Perez.
   (Florimo, op. cit., IV; Croce, op. cit.).

10. **Nitteti.** — *Napoli*, S. Carlo, novembre *1757*. Opera seria in 3 atti. Testo di P. Metastasio. In collaborazione con Gioacchino Cocchi.
    Libretto al Liceo mus. di Bologna.
    (B. Croce, op. cit., 486).

11. **Alessandro nelle Indie.** — *Roma*, Argentina, 21 gennaio *1758*. Opera seria a 6 voci in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
    Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.
    Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
    (*Diario di Roma*, *ad ann.*; Florimo, II).
    Cfr. 1774, 1792.

12. **Gli Uccellatori.** — *Napoli*, *1758*. Dramma giocoso. Testo di C. Goldoni (?).
    Notizia non riscontrata. Il Clément e il Fétis asseriscono che fu data in Napoli; il Riemann a Venezia! Il Pavan la dice rappresentata a Roma. Lo Spinelli nella *Bibliografia goldoniana* cita il 1759 come l'anno della prima edizione conosciuta. Niuna traccia nel Florimo (vol. IV), nel Wiel, nel *Diario di Roma*.

13. **La Morte di Abele.** — *Napoli*, quaresima ? *1758*. Oratorio in 2 parti. Testo di P. Metastasio.
    (Florimo, op. cit., II, 260).
    Ripetuto in Roma, nell'Oratorio di S. Maria in Vallicella, nel 1762, 1763, 1768, 1773.

14. **Madama Arrighetta.** — *Napoli*, Nuovo, autunno *1758*. Dramma giocoso a 7 voci.
    Spartito autogr. (« *Petitone* ») e libretto al Coll. mus. di Napoli.
    (Florimo, op. cit., II e IV).

Ripetuta al Formagliari di Bologna nel gennaio 1761; al Capranica di Roma (ridotta in 2 parti, a 5 voci) nel carn. 1761; al Nuovo di Napoli (in 3 atti a 8 voci col titolo « Monsieur Petitone ») nella primavera del 1763.

15. **La Scaltra letterata.** — *Napoli*, Nuovo, inv. *1758*. Dramma giocoso a 8 voci in 3 atti.
Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, op. cit., II e IV).
Ripetuta al Marsigli-Rossi di Bologna col titolo *La Scaltra spiritosa* nell'autunno 1760 e al Carignano di Torino nell'autunno 1761; col titolo originale nel carn. 1760-61 a Parma e nell'aut. 1762 al Ducale di Milano.

16. **Le Trame per amore.** — *Napoli*, Nuovo, carnevale, *1759*. Dramma giocoso.
Libretto al Liceo mus. di Bologna.
(Omessa nel Florimo, vol. IV).

17. **Siroe.** — *Napoli*, *1759*. Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
(Florimo, op. cit., II, pag. 260; omessa nel vol. IV).

18. **Ciro riconosciuto.** — *Napoli*, San Carlo, novembre *1759*. Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
Libretto al Liceo mus. di Bologna.
(Croce, op. cit., 491; Florimo, II).

19. **La Buona figliuola.** — *Roma*, Dame, 6 febbraio (circa) *1760*. Dramma giocoso a 8 voci in 3 atti. Testo di C. Goldoni.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.
Libretto alla Bibl. di Sa Cecilia.
Partitura col testo francese edita a Parigi.
(*Diario di Roma, ad ann.*).
Ripetuta nel maggio 1760 al Marsigli-Rossi di Bologna; nell'estate 1760 al Falcone di Genova; nell'autunno 1760 al Ducale di Milano; nel carnevale 1762 al Capranica di Roma (ridotta in 2 atti), e al Ducale di Parma; nell'autunno 1762 al S. Samuele di Venezia, e al R. Ducale di Milano;

nel carnevale 1763 a Legnago; nel giugno 1763 al teatro di Corte di Modena col titolo *La Baronessa riconosciuta*; con lo stesso titolo nel 1763 al S^a^ Maria di Firenze; al Privilegiato di Vienna nel 1764; nell'autunno 1765 al Falcone di Genova; nel carn. 1766 a Pesaro; a Londra nel 1768 circa; al R. Ducale di Milano di nuovo dell'autunno 1769; nel carn. 1769 al Pace di Roma; a Parigi nel 1772; alle Dame di Roma nel carn. 1774; al Nuovo di Napoli, col titolo *Cecchina nubile* nel 1778; a Parigi nuovamente nel 1778 e nel 1790.

20. **L'Origille.** — *Napoli*, Fiorentini, primavera 1760. Dramma giocoso a 7 voci.
   Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.
   (FLORIMO, op. cit., II e IV).

21. **La Furba burlata.** — *Napoli*, Fiorentini, autunno *1760*. Dramma giocoso a 7 voci. In collaborazione con Nicola Logroscino.
   Libretto al Coll. mus. di Napoli.
   (FLORIMO, op. cit., IV; CROCE, op. cit., 444. Questo autore la chiama la *Fante burlata*).

22. **Il Re Pastore.** — *Firenze*, Pergola, aut. *1760*, Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
   Libretto nella Coll. Bonamici a Livorno.
   Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
   (FLORIMO, op. cit., II, IV; CROCE, op. cit., 510).
   Ripetuta nel novembre 1765 al San Carlo di Napoli.

23. **Le Beffe giovevoli.** — *Napoli*, Fiorentini, inv. *1760*. Dramma giocoso a 9 voci.
   Libretto al Coll. mus. di Napoli.
   (FLORIMO, II, IV).
   Nella Bibliografia del Salvioli è citata col titolo *Le Beffe giovanili*.

24. **Le Vicende della sorte.** — *Roma*, Valle, 3 gennaio *1761*. Intermezzi a 5 voci in 2 parti. Testo di G. Petrosellini.
   Libretto alla Bibl. di S^a^ Cecilia.
   Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
   (*Diario di Roma*; FLORIMO, op. cit., II).

Riprodotta al Rangoni di Modena nel maggio 1765; al Felicini di Bologna nell'agosto 1769; al Capranica di Roma nel carn. 1774.

25. **Tigrane.** — *Torino,* Regio, carn. *1761.* Dramma serio in 3 atti.

Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(SACERDOTE, *Teatro Regio di Torino*, pag. 66; FLORIMO, op. cit., II).

26. **La Schiavitù per amore.** — *Roma,* Capranica, carn. *1761.* Farsetta a 4 voci in 2 parti.

Libretto alla Bibl. di S^a^ Cecilia.

(Il *Diario di Roma* accenna, in quell'anno, alle commedie date al Capranica, ma non cita i titoli degli intermezzi in musica rappresentativi).

27. **Olimpiade.** — *Roma,* Dame? carn.? *1761.* Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.

Il Fétis e il Florimo asseriscono che quest'opera fu data a Roma nel 1761. Il Florimo nota trovarsi l'autografo nel Coll. mus. di Napoli. Il *Diario di Roma* di quell'anno non vi accenna; potrebbe però esser stata data al teatro delle Dame nella stagione di carnevale.

Riprodotta al teatro Argentina di Roma nel febbraio 1768 (Libr. alla Bibl. di S. Cecilia).

Cfr. 1774.

28. **La Marchesa spiritosa.** — *Napoli,* Nuovo, *1761.* Dramma giocoso a 8 voci. In collaborazione con Ant. Sacchini.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(FLORIMO, op. cit., II, IV, ma ne omette la stagione).

29. **La Buona figliuola maritata.** — *Bologna*, Formagliari, maggio *1761.* Dramma giocoso a 9 voci in 3 atti.

Libretto al Liceo mus. di Bologna.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.

(C. RICCI, *I teatri di Bologna*, pag. 478; FLORIMO, op. cit., II e IV).

Riprodotta nell'autunno 1761 al Ducale di Milano e al S. Ago-

stino di Genova; nel maggio del 1763 al teatro di Reggio Emilia, col titolo *La Baronessa riconosciuta e maritata*; nel carn. 1764 al S. Moisè di Venezia; nell'estate 1765 al Nuovo di Napoli col titolo *Cecchina maritata*; nell'autunno 1769 di nuovo al R. Ducale di Milano; all'Accademia R. di Musica di Parigi nell'aprile 1779.

30. **Demofoonte.** — *Reggio Emilia,* fiera, *1761.* Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.

Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(P. Fantuzzi, *Catalogo delle rappr. in musica esposte nei teatri di Reggio dal 1701 al 1825*, ecc.; Gervasoni, op. cit.).

31. **Lo Stravagante.** — *Napoli*, Fiorentini, aut. *1761.* Dramma giocoso a 8 voci.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, II, IV).

Riprodotta, modificata con altra musica da G. Coppola, al medesimo teatro, nel 1781.

32. **Il Curioso imprudente.** — *Napoli,* Fiorentini, autunno *1761.* Dramma giocoso a 7 voci. Testo di Ant. Palomba. In collaborazione con A. Sacchini.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II, IV).

33. **L'Astuto balordo.** — *Napoli*, Fiorentini, inverno *1761.* Dramma giocoso a 7 voci.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II e IV; Croce, op. cit., 444).

34. **Artaserse.** — *Roma*, Argentina, 3 febbraio *1762.* Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.

Libretto alla Bibl. di S[a] Cecilia.

(*Diario di Roma, ad ann.*).

Cfr. 1768, 1772.

35. **L'Astrologa.** — *Venezia*, S. Moisè, carn. *1762.* Dramma giocoso a 6 voci in 3 atti. Testo dell'Ab. Pietro Chiari.

Libretto alla Bibl. di S. Marco.

(T. Wiel, *Catalogo*, ecc. n. 649).

36. **Le Avventure di Ridolfo.** — *Bologna*, Marsigli-Rossi, carn. *1762*. Intermezzi in 2 parti, a 5 voci.
 Libretto al Liceo mus. di Bologna.
 (C. Ricci, op. cit., 479).
 Riprodotta al S. Samuele di Venezia nell'aut. 1762.

37. **La Bella verità.** — *Bologna*, Marsigli-Rossi, 12 giugno *1762*. Dramma giocoso in 3 atti. Testo di C. Goldoni.
 Libretto al Liceo mus. di Bologna.
 Spartito autogr. al Collegio mus. di Napoli.
 (C. Ricci, op. cit., 479).

38. **Antigono.** — *Napoli*, San Carlo, novembre *1762*. Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
 (B. Croce, op. cit., pag. 500; omessa dal Florimo, vol. IV).
 Cfr. 1771.

39. **Il Cavalier parigino.** — *Napoli*, Nuovo, inv. *1762*. Dramma giocoso a 8 voci.
 (Florimo, op. cit., vol. II e IV).

40. **Amor senza malizia.** — *Norimberga*, Tour et Taxis, *1762*.
 Comunicazione del sig. Pavan.
 (Florimo, op. cit., II).
 Riprodotta al Falcone di Genova nell'estate 1770.

41. **Le Donne vendicate.** — *Roma*, Valle, carn. *1763*. Dramma giocoso a 5 voci in 3 atti. Testo di C. Goldoni.
 Libretto al Liceo di Bologna.
 Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
 (Il *Diario di Roma* non accenna, in quell'anno, agli spettacoli dati al Valle).
 Riprodotta al S. Samuele di Venezia nel carn. 1764; e al teatro della Regia Fiera (?) nel 1767, secondo il Florimo (op. cit., vol. II).

42. **Il Cavaliere per amore.** — *Roma*, Valle, carn. *1763*. Dramma giocoso in 2 parti a 4 voci.
 Libretto al Conserv. mus. di Bruxelles.
 Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
 Riprodotto a Cento nel 1763; al Formagliari di Bologna nel gennaio 1766; a Pesaro nel carn. 1778.

43. **Le Contadine bizzarre.** — *Venezia*, S. Samuele, aut. *1763.* Dramma giocoso a 8 voci in 3 atti. Testo dell'ab. G. Petrosellini.

Libretto alla Bibl. di S. Marco.

(T. Wiel, op. cit., N. 673).

Riprodotta al Rangoni di Modena nel dicembre 1763; nel carn. 1765 al teatro vecchio di Trieste; nel settembre 1765 (col titolo *La Contadina bizzarra*) al Formagliari di Bologna; a Lucca ed al Falcone di Genova nel carn. 1766; al R. Ducale di Milano nell'estate 1766; a Reggio nel carnevale 1770.

Cfr. 1774.

44. **Berenice.** — *Napoli*, 1764 circa. Notizia non riscontrata.

(Fétis, Florimo la citano senza indicazioni di luogo nè di data; Riemann, Clément e Salvioli le fissano soltanto con approssimazione).

45. **Il Perucchiere.** — *Roma*, Valle, carnevale *1764.* Intermezzi a 4 voci in 2 parti.

Libretto al Conserv. mus. di Bruxelles.

(Il *Diario di Roma ad ann.*, non indica le opere date al Valle).

46. **L'Incognita perseguitata.** — *Venezia*, S. Samuele, carnevale *1764.* Dramma giocoso a 8 voci in 3 atti. Testo dell'abate G. Petrosellini (*Enisildo Prosindio P. A.*).

Libretto alla Bibl. di S. Marco.

(T. Wiel, op. cit., N. 688).

Riprodotta a Trieste nel carn. 1765; al Formagliari di Bologna nell'autunno 1769; a Lisbona nel medesimo anno; al teatro de' Pascolini di Urbino nel carn. 1772.

47. **Gli Stravaganti.** — *Roma*, Valle, 7 gennaio *1764.* Intermezzi a 4 voci in 2 parti.

Libretto alla Bibl. di S. Cecilia.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(*Diario di Roma, ad ann.*).

Riprodotta al Tordinona di Roma nel gennaio del 1774 e nello stesso anno a Parigi ridotta in un atto col titolo: *L'Esclave ou le Marin généreux* (Part. d'orch. edita a Parigi).

48. **La Villeggiatura.** — *Bologna*, Formagliari, carn. *1764*. Dramma giocoso.

Libretto al Liceo mus. di Bologna.

(C. Ricci, op. cit., 484).

Il Florimo lo cita come dato nel 1762 senz'altra indicazione: op. cit., II, 260.

49. **L'Equivoco.** — *Napoli*, Fiorentini, estate *1764*. Dramma giocoso a 8 voci. Testo di Liviano Lantino.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II e IV).

50. **La Donna vana.** — *Napoli*, Fiorentini, *1764*. Dramma giocoso a 9 voci. Testo di Antonio Palomba.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Il Florimo, nel vol. IV, non cita la stagione in cui fu rappresentato).

51. **Il Nuovo Orlando.** — *Modena*, Rangoni, 26 dic. *1764*.

Libretto al Liceo mus. di Bologna.

(A. Gandini, *Cronistoria*, ecc.).

52. **La Schiava riconosciuta.** — *Parma*, Ducale, carn. *1764-65*. Dramma giocoso a 4 voci in 2 parti.

(Ferrari P. E., *Spettacoli*, ecc.).

Riprodotto nell'estate 1765 al Formagliari di Bologna (Libretto nel Liceo mus. di Bologna): al Piccolo teatro di Dresda nel 1770.

53. **Il Barone di Torreforte.** — *Roma*, Capranica, 10 gennaio (circa) *1765*.

Intermezzi a 4 voci in 2 parti.

Libretto alla Bibl. di Sa Cecilia.

Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(*Diario di Roma*, *ad ann.*; Florimo, op. cit., II).

Riprodotto a Firenze, Cocomero, nella primavera 1766.

Citato dal Salvioli col titolo *Il Barone di Terraforte*.

54. **Le Contadine astute.** — *Roma*, Capranica, 7 febbraio (circa) *1765*. Intermezzi a 4 voci in 2 parti.

Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.

(*Diario di Roma, ad ann.*).

Ripetuta, col titolo: *Le Villanelle astute*, nel luglio del 1769 al teatro di Sinigaglia (Testo di C. Goldoni?).

55. **Il Finto astrologo.** — *Roma*, Valle, 7 febbraio (circa) *1765*. Intermezzi a 4 voci in 2 parti.

Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.

(*Diario di Roma, ad ann.*). Cfr. *L'Astrologo*, *1756*.

56. **L'Orfana insidiata.** — *Napoli*, Fiorentini, estate *1765*. Dramma giocoso a 8 voci. In collaborazione con Gennaro Astarita.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, II e IV).

57. **La Pescatrice, ovvero L'Erede riconosciuta.** — *Roma*, Capranica, 9 gennaio *1766*. Intermezzi a 4 voci in 2 parti.

Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(*Diario di Roma, ad ann.*; Florimo, op. cit., II).

Riprodotta al S. Maria di Firenze nel 1768; al R. Ducale di Milano nell'autunno 1774.

Cfr. 1771.

58. **La Baronessa di Montecupo.** — *Roma*, Capranica, 27 gennaio *1766*. Intermezzi a 3 voci in 2 parti.

Libretto al Conserv. mus. di Bruxelles.

(*Diario di Roma, ad ann.*).

59. **L'Incostante.** — *Roma*, Capranica, febbraio *1766*. Intermezzi a 4 voci, in 2 parti.

Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., vol. II).

Riprodetto al Nuovo teatro di Rieti nel carn. 1768.

60. **Il Fumo villano.** — *Venezia*, S. Moisè, aut. *1766*. Dramma giocoso a 7 voci in 3 atti. Testo di Antonio Palomba.

Libretto alla Bibl. di S. Marco.

(T. Wiel, op. cit., n. 717).

61. **La Molinarella.** — *Napoli*, Nuovo, autunno *1766*. Dramma giocoso a 8 voci.

Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II e IV).

62. **Il Gran Cid.** — *Napoli*, S. Carlo, novembre *1766*. Dramma serio in 3 atti. Testo di G. Pizzi.

Libretto al Liceo mus. di Bologna.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II; Croce, op. cit., pag. 511).

63. **Fiammetta generosa.** — *Napoli*, Fiorentini, *1766*. Dramma giocoso a 8 voci. In collaborazione con P. Anfossi.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, vol. IV, senza indicazione di stagione).

64. **La Francese maligna.** — Napoli? 1766?

Il Riemann crede sia stata data nel 1766; il Clément nel 1767; altri nel 1769, a Roma. Ma per ciò che riguarda quest'ultima città, tale notizia sembra del tutto improbabile.

65. **La Finta baronessa.** — *Napoli*, Fiorentini, estate *1767*. Dramma giocoso a 8 voci.

Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II e IV).

66. **La Direttrice prudente.** — *Napoli*, Fiorentini, autunno *1767*. Dramma giocoso a 10 voci.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., IV).

Ripetuta al Pallacorda di Roma (ridotta a 4 voci in 2 parti, col titolo: *La Prudente ingegnosa*) nel carn. 1769.

67. **Mazzina, Acetone e Dindimenio.** — *Napoli*, *1767* circa.

Il Fétis e il Florimo (vol. II) la citano senza alcuna indicazione di luogo e di tempo. Il Riemann e Clément ne indicano approssimativamente la prima rappresentazione a Napoli nel 1767 circa.

68. **La Sciocchezza in amore.** — *Reggio Emilia*, maggio *1768*. Dramma giocoso.

(P. Fantuzzi, *Catalogo*, ecc.).

69. **I Napoletani in America.** — *Napoli*, Fiorentini, estate *1768*. Dramma giocoso a 8 voci in 3 atti. Testo di Fr. Cerlone.
Libretto al Liceo mus. di Bologna.
(FLORIMO, op. cit., II; omessa nel IV).

70. **La Locandiera di spirito.** — *Napoli*, Nuovo, autunno *1768*. Dramma giocoso in 3 atti.
Libretto al Liceo mus. di Bologna.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.
(FLORIMO, op. cit.. vol. II; omessa nel IV).
Riprodotta al Formagliari di Bologna nell'autunno del 1770.

71. **Artaserse.** — *Napoli*, S. Carlo, 4 novembre *1768*. Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
(FLORIMO, op. cit., II e IV).
Dato a Torino nel medesimo anno (?), secondo il Florimo e nel 1766 circa secondo il Clément: non è citato però dal Sacerdote nella *Cronistoria del Teatro Regio*.
Cfr. 1762, 1772.

72. **Il Volubile.** — *Roma*, Pace, 3 gennaio *1769*. Intermezzi in 2 parti a 4 voci.
Libretto al Conserv. mus. di Bruxelles.
(*Diario di Roma, ad ann.*).

73. **Lo Sposo burlato.** — *Roma*, Valle, 3 gennaio *1769*. Intermezzi a 4 voci in 2 parti.
Libretto alla Bibl. di S^a^ Cecilia.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
(*Diario di Roma, ad ann.*; FLORIMO, op. cit., vol. II).

74. **L'Innocenza riconosciuta.** — *Sinigaglia*, 11 gennaio *1769*. Dramma giocoso.
(Comunicazione del dott. Radiciotti).

75. **La Finta ciarlatana, ossia il Vecchio credulo.** — *Napoli*, Nuovo, carn. *1769*. Dramma giocoso a 8 voci in 3 atti.
Libretto al Coll. mus. di Napoli.
(FLORIMO, op. cit., II e IV).

76. **Sara.** — *Roma*, 1769? Oratorio.
Citato dal Fétis, dal Florimo, dal Riemann, ecc. Ma il *Diario di Roma* non accenna affatto, nell'anno 1769, agli Oratorî dati, in quaresima, a S. Maria in Vallicella e a San Girolamo della Carità.

77. **Demetrio.** — *Napoli*, S. Carlo, 30 maggio *1769*. Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, op. cit., II e IV; Croce, op. cit., 543).

78. **Gli Sposi perseguitati.** — *Napoli*, Nuovo, *1769*. Dramma giocoso in 3 atti.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, op. cit., II; omessa nel IV).

79. **Didone abbandonata.** — *Roma*, Argentina, 8 gennaio *1770*. Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
(*Diario di Roma*, *ad ann.*; Florimo, II).
Cfr. 1783.

80. **Cesare in Egitto.** — *Milano*, Regio Duçale, gennaio *1770*. Opera seria a 6 voci in 3 atti. Testo di G. F. Bussani (?).
Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
(A. Paglicci-Brozzi, *Il R. Ducal teatro di Milano*, ecc.).

81. **La Donna di spirito.** — *Roma*, Capranica, 13 febbraio *1770*.
Il *Diario di Roma* annunzia l'opera senza indicazione d'autore: nelle varie biografie del P. si cita appunto un'opera di lui con questo titolo.

82. **Gelosia per gelosia.** — *Napoli*, Fiorentini, estate *1770*. Dramma giocoso in 3 atti. Testo di G. B. Lorenzi.
Libretto al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, op. cit., II e IV).
Riprodotta nel medesimo anno al Nuovo di Napoli.
Cfr. 1755.

83. **Il Regno della luna.** — *Milano*, R. Ducale, primavera *1770*.
Dramma giocoso a 7 voci in 3 atti. Testo di C. Goldoni.
Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
(Paglicci-Brozzi, op. cit., ma per errore la pone all'autunno; registrata dal Florimo e da altri col titolo: « *Il Mondo della luna* »).

84. **L'Olandese in Italia.** — *Milano*, R. Ducale, autunno *1770*.
Dramma giocoso a 7 voci in 3 atti.
Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.
(Paglicci-Brozzi, op. cit.).

85. **Catone in Utica.** — *Napoli*, San Carlo, 1770. Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.
(Registrata dal Florimo, op. cit., II senza indic. di stagione; omessa nel vol. IV).

86. **Don Chisciotte.** — *Napoli*, *1770?*
(Citata nelle biografie e nei dizionarî senz'altra indicazione).

87. **Il Finto pazzo per amore.** — *Napoli? 1770?*
Così il Riemann e il Clément-Larousse.
Il Pavan cita una riproduzione all'*Hofburgtheater* di Vienna nel 1771.

88. **Le Due finte gemelle.** — *Roma*, Valle, 2 gennaio *1771*. Intermezzi a 4 voci in 2 parti.
Libretto al Conserv. mus. di Bruxelles.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
(*Diario di Roma*, *ad ann.*).
Riprodotto a Foligno, teatro dell'Aquila, nel gennaio 1773; ad Ancona, teatro della Fenice, nel carn. 1774; a Parigi nel giugno 1778; a Venezia, S. Cassiano, nel carn. 1783 (Testo di Giuseppe Fratini).
Dopo la rappresentazione di Parigi (1778) la critica trovò a ridire sul poema « che per essere stato ridotto per la carestia degli attori da *tre* a due atti e da *sette* a quattro personaggi, parve insignificante ». (Desnoiresterres, op. cit., pag. 76).
Cfr. 1774.

89. **Antigono.** — *Roma,* Argentina? carn.? *1771.* Opera seria in 2 atti. Testo ridotto del Metastasio?

Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(Registrato dal Florimo, op. cit., vol. II, con la sola indicazione « Roma, 1771 »).

90. **La Donna di bell'umore.** — *Napoli,* Fiorentini, carn.? *1771.* Dramma giocoso a 8 voci in 3 atti.

Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II e IV).

91. **La Corsala.** — *Napoli,* Fiorentini, autunno, *1771.* Dramma giocoso in 3 atti. Testo di G. B. Lorenzi.

Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II e IV).

92. **L'Erede riconosciuta.** — *Venezia,* S. Benedetto, autunno *1771.* Dramma giocoso a 7 voci in 3 atti.

Libretto alla Bibl. di S. Marco.

(Wiel, op. cit., N. 766).

È la « *Pescatrice* » (Roma, Valle, 1766), ampliata da due a tre atti e da 4 a 7 personaggi.

93. **Artaserse.** — *Napoli,* San Carlo?, carn.?, *1772.* Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.

Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., vol. II, pag. 259; omesso nel vol. IV).

94. **L'Astratto, ovvero il Giuocatore fortunato.** — *Venezia,* S. Samuele, carn. *1772.* Dramma giocoso a 8 voci in 3 atti. Testo dell'ab. G. Petrosellini.

Libretto alla Bibl. di S. Marco.

(T. Wiel, op. eit., N. 783).

Riprodotta al teatro di Reggio Emilia nel maggio del 1772 e al teatro di Corte di Parma nel carn. 1774-75.

95. **L'Americano.** — *Roma,* Valle, 20 febbraio (circa) *1772.* Intermezzi a 4 voci in 2 parti.

Libretto alla Bibl. di S^a Cecilia.

(*Diario di Roma, ad ann.*).

Riprodotto a Matelica nel gennaio 1777; al S. Gio. Grisostomo di Venezia nell'aut. 1779; a Ratisbona nel 1780 (Salvioli).

96. **Le Trame zingaresche.** — *Napoli*, Fiorentini, estate, *1772*. Dramma giocoso a 8 voci. Testo di G. B. Lorenzi.

Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II e IV).

97. **Ipermestra.** — *Napoli*, S. Carlo, 4 nov. *1772*. Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.

Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II e IV; B. Croce, op. cit., 547).

98. **Scipione in Cartagena.** — *Modena*, Teatro di Corte, 26 dicembre (circa) *1772*. Dramma serio in 3 atti.

(A. Gandini, op. cit.).

99. **La Sposa collerica.** — *Roma*, Valle, 9 gennaio *1773*. Intertermezzi a 4 voci in 2 parti.

Libretto al Conserv. mus. di Bruxelles.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II; *Diario di Roma*, *ad ann.*, senza indicazione del nome del compositore).

Riprodotta all'Acc. R. di Musica di Parigi nel 1778.

100. **I Furbi burlati.** — *Napoli*, Fiorentini, prim. *1773*. Dramma giocoso a 7 voci.

Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II e IV).

101. **Il Vagabondo fortunato.** — *Napoli*, Fiorentini, autunno *1773*. Dramma giocoso a 7 voci. Testo di Pasquale Mililotti.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, vol. II e IV).

Riprodotto a Foggia nel 1783.

102. **Le Finte gemelle.** — *Reggio Em.*, carn. *1774*. Dramma giocoso a 7 voci in 3 atti. Testo di G. Petrosellini.

Libretto alla Bibl. com. di Reggio.
Spartito ms. al Liceo mus. di Bologna.

Riprodotta, col titolo « *le Germane in equivoco* » al teatro di Sinigaglia nella fiera del 1774; a Pesaro nel carnevale 1800, col titolo originale.

Cfr. *Le due finte gemelle* (1771).

103. **Alessandro nelle Indie.** — *Napoli*, S. Carlo, 12 genn. *1774.* Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.

Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II, IV; Croce, op. cit., 551).

Riprodotto alla Pergola di Firenze nel 1777.

Cf. 1758, 1792.

104. **Olimpiade.** — *Napoli*, San Carlo, novembre *1774.* Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio.

Libretto al Liceo mus. di Bologna.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., II; omessa nel IV; Croce, op. cit., 553).

105. **La Contadina bizzarra.** — *1774.* Opera buffa in 3 atti.

Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., vol. II).

Cfr. *le Contadine bizzarre*, 1763.

106. **Gli Amanti mascherati,** — *Napoli*, *1774.* Opera giocosa in 2 atti.

Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., vol. II).

Riprodotta al teatro dei Fiorentini in Napoli nel 1776 (Libr. al Coll. mus. di Napoli).

107. **L'Ignorante astuto.** — *Napoli*, Fiorentini, carnevale *1775.* Dramma giocoso a 8 voci. Testo di Pasq. Mililotti.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, vol. IV).

108. **I Viaggiatori.** — *Napoli*, Fiorentini, autunno, *1775.* Dramma giocoso a 7 voci. Testo di Pasquale Mililotti.

Libretto al Coll. mus. di Napoli.

(Florimo, op. cit., vol. IV).

109. **Enea in Cuma.** — *Napoli*, Fiorentini, *1775*. Dramma serio in 3 atti. Testo di Pasq. Mililotti.
Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, vol. II e IV; senza indicazione di stagione).

110. **Il Sordo.** — *Napoli*, *1775*. Intermezzi in 2 parti.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
(Fétis, Florimo lo citano senz'alcuna indicazione di luogo e di data; il Clément lo registra come dato a Napoli nel 1775.

111. **La Capricciosa.** — *Roma*, Dame, 8 febbraio *1776*. Dramma giocoso a 7 voci in 3 atti.
Libretto alla Bibl. di S.ª Cecilia.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.
(*Diario di Roma, ad ann.;* Florimo, op. cit., vol. II).

112. **Radamisto.** — *Napoli? 1776?*
(Citato nelle biografie e nei dizionarî senz'altra indicazione).

Il Piccinni giunge a Parigi il 31 dicembre 1776.

113. **Roland.** — *Parigi*, Acc. R. di Musica, 27 gennaio *1778*. Dramma in 3 atti. Testo di G. Marmontel.
Partitura edita a Parigi.
(Ginguené, Fétis, Florimo, Desnoiresterres, ecc.).

114. **Phaon.** — *Choisy*, teatro di Corte, *1778*. Opera in 2 atti. Testo di Watelet.
(Clément-Larousse, Riemann, ecc.).

115. **Il Vago disprezzato.** — *Parigi*, R. Acc. di Musica, 16 maggio *1779*.
Libretto al Conserv. mus. di Bruxelles.
(Chiamato anche « *Le Fat méprisé* ». - Ginguené, Fétis, Florimo, Clément-Larousse, ecc.).

116. **Atys.** — *Parigi*, Acc. R. di Musica, 22 febbraio *1780*. Tragedia lirica in 3 atti. Testo di G. Marmontel.
Partitura d'orchestra edita a Parigi.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.

117. **Iphigénie en Tauride.** — *Parigi*, Acc. R. di Musica, 23 gennaio *1781*. Opera in 4 atti. Testo di Dubreuil.
Partitura d'orchestra edita a Parigi.
Copia ms. al Coll. mus. di Napoli.

118. **Adèle de Ponthieu.** — *Parigi*, P. Saint-Martin, 27 ottobre *1781*. Opera in 3 atti. Testo del Marchese di Saint-Marc.
Cfr. 1785.

119. **Didon.** — *Fontainebleau*, 16 ottobre *1783*. Opera in 3 atti. Testo di G. Marmontel.
Partitura d'orchestra edita a Parigi.
Copia ms. al Coll. mus. di Napoli.

120. **Le Dormeur éveillé.** — *Parigi*, Commedia italiana, 14 novembre *1783*. Opera comica in 4 atti. Testo di G. Marmontel.
(Fétis, Clément-Larousse, Grove, ecc.).

121. **Le Faux lord.** — *Fontainebleau*, novembre ? *1783*. Commedia in 2 atti in prosa e in versi. Testo di Giuseppe Piccinni (primogenito di Nicola).
Partitura d'orchestra edita a Parigi.

122. **Diane et Endymion.** — *Parigi*, Acc. R. di Musica, 7 settembre *1784*. Opera in 3 atti. Testo di J. F. Espic cav. de Lirou.
Partitura d'orchestra edita a Parigi.
Copia ms. al Coll. mus. di Napoli.

123. **Lucette.** — *Parigi*, Commedia italiana, 30 dicembre *1784*. Testo di Gius. Piccinni.
(Fétis, Larousse, Grove, ecc.).

124. **Pénélope.** — *Fontainebleau*, 2 novembre *1785*. Opera in 3 atti. Testo di G. Marmontel.
Partitura d'orchestra edita a Parigi.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.

125. **Adèle de Ponthieu.** — Scritta in *Parigi* nel 1785, con nuova musica (Cfr. 1781) ma non rappresentata.
(Fétis).

126. **Le Mensonge officieux.** — *Parigi*, Commedia ital., 17 marzo *1787*. Testo di Giuseppe Piccinni.
(Fétis, Larousse, ecc).

127. **L'Enlèvement des Sabines.** — Opera scritta in *Parigi* nel 1787, ma non rappresentata.
(Fétis).

128. **Clytemnestre.** — Opera scritta in *Parigi* nel 1787; provata, ma non rappresentata.
(Fétis).

129. **Vittorina.** — Per *Londra*, 1790? Opera giocosa in 3 atti. Testo di C. Goldoni.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, op. cit., vol. II; scritta nel 1790, ma non rappresentata, secondo il Clément).

Il Piccinni torna a Napoli il 5 settembre 1791.

130. **La Serva onorata.** — *Napoli*, Fiorentini, carnev.? *1792*. Dramma giocoso a 6 voci.
Libretto al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, op. cit., vol. IV).

131. **Alessandro nelle Indie.** — *Napoli*, San Carlo, 12 gennaio *1792*. Dramma serio in 3 atti. Testo di P. Metastasio. Musica in gran parte nuovamente composta. Cfr. 1758, 1774.
Spartito autogr. e libretto al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, op. cit., vol. II e IV).

132. **Gionata.** — *Napoli*, San Carlo, 4 marzo *1792*. Oratorio. Testo di Carlo Sernicola.
Spartito ms. e libretto al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, op. cit., II, IV).

133. **Ercole al Termodonte.** — *Napoli*, San Carlo, 12 gennaio *1793*. Dramma serio a 5 voci in 2 atti.
Spartito ms. e libretto al Coll. mus. di Napoli.
(Florimo, op. cit., II, IV).

134. **La Griselda.** — *Venezia*, S. Samuele, autunno *1793*. Dramma eroicomico, a 8 voci, in 2 atti. Testo di Angelo Anelli.
Libretto alla Bibl. di S. Marco.
(T. Wiel, op. cit., N. 1091).

135. **Il Servo padrone, ossia l'Amor perfetto.** — *Venezia*, San Samuele, carn. *1794*. Dramma giocoso a 8 voci, in 2 atti. Testo dell'ab. Mazzolà.
Libretto alla Bibl. di S. Marco.
(T. Wiel, op. cit., N. 1111).

136. **Lo Sposalizio di Don Pomponio.** — Opera buffa in 3 atti.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.
(Il Florimo, op. cit., vol. II, la registra senza alcuna indicazione; il Clément l'assegna al 1795 circa).

OPERE

delle quali sono ignoti la data ed il luogo di prima rappresentazione.

137. **I Decemviri.** — Opera seria in 3 atti.
Spartito ms. al Coll. mus. di Napoli.

138. **Il Finto turco.** — Opera buffa in 3 atti.
Spartito autogr. al Coll. mus. di Napoli.

139. **Le Quattro Nazioni, o la Vedova scaltra.** — Dramma giocoso su testo di C. Goldoni.
(Forse rappresentato in Roma verso il 1773).

Avvertenza. — Nelle varie biografie si citano, come scritte dal Nostro, alcune opere del suo secondogenito, Luigi (ad es. la *Notte critica*), o di altri compositori del tempo (ad es. *La Finta giardiniera* dell'Anfossi, e il *Ritorno di D. Calandrino* del Cimarosa). Il *Conclave dell'anno 1774*, poi, non è che una satira romana sui cardinali d'allora, foggiata a guisa di melodramma (non vi mancano nemmeno i nomi degli autori in voga, Metastasio e Piccinni); satira di cui si conservano numerose copie ms. e varie edizioni stampate.

Alberto Cametti.

ELENCO ALFABETICO

(Il numero indica l'opera nell'elenco cronologico).

La musique scandinave avant le XIXe siècle.

Chapitre I.

Des origines au XVIIIe siècle.

On peut confondre sous le nom de Scandinaves les populations, ethnographiquement si caractérisées, et douées d'une originalité intellectuelle si forte et si distincte, qui occupent les trois pays septentrionaux de l'Europe, le Danemark, la Suède, et la Norvège — unie maintenant à la Suède après avoir longtemps partagé les destinées du Danemark.

Politiquement, les royaumes scandinaves ont tenu, dans l'époque moderne, une place considérable. Mais nous n'avons pas à envisager ici ces aspects de l'histoire. Ce qui nous intéresse, c'est le rôle intellectuel de ces pays, fort lettrés, où la science est depuis longtemps en honneur, et qui ont produit un important contingent d'érudits, de littérateurs et d'artistes. Aujourd'hui, en particulier, on sait quels succès ont obtenus chez nous les puissants dramaturges norvégiens. — Ces régions possèdent un des principaux éléments de la grande poésie et du grand art: un fonds très riche de traditions héroïques, d'épiques souvenirs. Parallèlement à ces légendes séculaires, la nature grandiose et sévère de ces contrées, en favorisant l'aptitude à la rêverie, a engendré la disposition d'âme mélancolique et sentimen-

tale, d'où sont sortis des chants populaires d'une rare couleur, d'un accent pénétrant. C'est de ce chant populaire, de tant de relief, que cherchent aujourd'hui, avec raison, à s'inspirer les musiciens qui constituent là-bas une école originale et curieuse.

Il n'entre point dans notre pensée de méconnaître les caractères par lesquels se différencient le Danemark, la Norvège et la Suède. Mais en considération des affinités de tout genre qui les relient, nous avons cru, en vue d'obtenir une exposition plus complète à la fois et plus brève, pouvoir tracer en commun l'histoire des trois royaumes, pour ce qui concerne l'art musical.

Sur la question des origines, nous serons, selon notre coutume, fort concis, les études telles que celle-ci étant, par définition, contraintes d'écarter tout ce qui est obscur ou discutable. Nous ne parlerons point de ces époques reculées, antérieures à la propagation du christianisme, où régnait en Scandinavie le culte d'Odin et toute cette mythologie imposante que Wagner a si admirablement mise en œuvre dans sa *Tétralogie*. Ce qui est certain, c'est que la poésie, une poésie sans doute un peu fruste, mais remplie d'éclat et d'arome, était en faveur à la cour des vieux rois de Norvège. Cette poésie, comme il est arrivé dans la plupart des littératures primitives, était chantée. La tradition a conservé le nom d'un scalde islandais, Arnor Jarlaskald, qui vécut au XI^e^ siècle, où il fut le contemporain des deux princes Magnus le Bon et Harald, fils de Sigurd. La mélopée, fort colorée, d'une de ses complaintes, a subsisté, non sans des surcharges et des variantes, dans le *folkslore* national. Au siècle suivant, nous relevons la trace d'un autre scalde, également natif d'Islande, Arnald, loué pour ses talents poétiques par Saxon le Grammairien, et qui fut attaché au roi de Danemark Waldemar le Grand. Arnald soutenait ses chants à l'aide de cette harpe élémentaire dont nous avons eu à parler dans notre *Histoire de la Musique allemande.*

Nous nous bornons à indiquer ces souvenirs qui appartiennent, en quelque sorte, à la préhistoire de la musique. Beaucoup plus tard, les annales de cet art nous présentent le nom d'un dominicain, Aquinus, fixé en Suède, mais vraisemblablement d'origine helvétique ou souabe, et qui, travaillant en théoricien, composa un traité, en un livre unique, le *De numerorum et sonorum proportionibus*,

d'après les principes, à ce moment passablement démodés et arriérés, de Boèce.

Au XVI^e siècle, en Suède, nous trouvons la musique très en faveur à la cour de Gustave Vasa (1523-1560). Il attira dans son royaume plusieurs musiciens étrangers. Au temps de ses fils, signalons, dans la Chapelle Royale, la présence de chanteurs italiens. A la tête de cette Chapelle fut placé, sous Charles IX, un maître suédois, Torstenius Johannis. Sous le règne de Gustave II Adolphe, au commencement du XVII^e siècle, nous avons à noter l'existence d'un cours de musique à l'Université d'Upsal, destinée à acquérir par la suite une si grande notoriété musicale. D'autre part, nous rencontrons, en 1530, la mention d'un premier recueil de chants, et c'est de 1567 que date le Psautier Suédois.

En ce qui concerne le Danemark, ce fut vers 1595 que Christian IV envoya en Italie, pour y perfectionner son goût et sa capacité technique, Jean Fontejo, homme de quelque valeur. C'était le temps du grand rayonnement de l'école vénitienne. Fontejo se rendit à Venise, et y reçut les leçons de Jean Gabrieli, alors au sommet de la notoriété comme organiste de la Sérénissime. A Venise même, le musicien du Nord publia deux livres de madrigaux correctement écrits. Il retourna dans sa patrie, et s'y trouvait, comme compositeur de la Cour, en 1606.

La musique régulière, sous la forme qui était à la mode par toute l'Europe, était désormais introduite en Danemark. Un compositeur de réel mérite, Melchior Borchgrevinck, qui avait atteint sur l'orgue un degré considérable de virtuosité, et qui était, lui aussi, attaché au service royal, s'exerça non sans talent dans le même genre madrigalesque. Son recueil, en deux livres, parut à Copenhague même (c'est sans doute l'une des premières publications musicales qui portent l'indication de ce lieu d'origine) en 1605 et 1606. A côté de ses propres compositions, il avait fait, dans cette collection, une large place aux œuvres des maîtres les plus réputés de la Péninsule, tels que Monteverde et Leo Leoni. Les paroles étaient italiennes; italien aussi le titre, conçu dans le goût régnant: *Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali sceltissimi.* L'artiste danois avait fait choix de pièces à cinq voix, disposition alors très appréciée, nonobstant sa difficulté, à cause de la plénitude qu'elle prête à l'harmonie.

Le madrigal et le motet étaient les formes artistiques en vogue. On peut citer les motets de Hunnius, qui était né en Thuringe, mais qui pratiqua son art en Danemark. — Dans l'ordre de la musique religieuse, il convient de mentionner le *Rituale Ecclesiae*, donné à Stockholm, en 1619, par Nicolas Andrea qui avait rempli des fonctions ecclésiastiques en Laponie. Un suédois, Bauwart, qui fit sa carrière à l'étranger, écrivit plusieurs messes, d'un tour assez peu remarquable. Il avait toutefois une véritable habileté dans la combinaison polyphonique. Une de ses messes, à trois chœurs, *cum triplici basso ad organum*, est, sous le rapport de la disposition compliquée, vraiment digne d'attention.

La culture de l'orgue marchait parallèlement à celle de la musique vocale. Si nous trouvons un étranger, l'italien Sistini, à l'orgue de l'église Sainte-Marie de Copenhague, nous rencontrons aussi, dans la même ville, et vers la même date, des organistes nationaux, par exemple, Laurent Schrœder, à l'église du Saint-Esprit. Il est l'auteur d'un éloge latin de la musique, *Laus musicae*, où il traite la question, controversée là comme ailleurs, de la convenance et des avantages de l'introduction de la musique dans le service divin. Schattenberg fut attaché à l'église Saint-Nicolas. Comme compositeur on lui doit les *Cantiones sacrae quatuor vocibus decantandae* et le *Jubilus S. Bernhardi de nomine Jesus quatuor vocibus decantatus*. Un peu postérieur, le fils de Laurent Schrœder, Daniel, atteignit une brillante réputation, et, doué de beaucoup d'application et de fécondité, remplit assez longtemps l'emploi d'organiste à Stralsund. L'orgue nous fournit encore le nom de Bertholosius qui fit tour à tour partie de la maison des rois de Pologne et de Suède.

La seconde partie du XVII^e siècle nous présente deux hommes qui ont droit à une mention élogieuse; l'un est Saur ou Saurins, né à Kiel, auteur d'une grande cantate pour la cérémonie de la prestation du serment au duc de Holstein; l'autre est Fossius, dont le livre manuscrit *De arte musica* est signalé dans la *Cimbria litterata* de Moller, et qui, ayant fait ses études à l'Université de Copenhague, longtemps *cantor*, puis pasteur dans un village, publia une version du Psautier en vers danois, sur lesquels il avait arrangé des mélodies de divers compositeurs allemands connus, comme Krieger et Hammerschmidt.

A la fin du XVII[e] siècle, il y a lieu de relever, pour la Suède, le nom de Gustave Düben, présenté, dans quelques livres, comme « le premier compositeur suédois », — le premier, du moins, de ceux qui méritent réellement ce titre.

D'autre part, en Norvège, c'est à ce même siècle que remonte l'existence des « musiciens des villes », en général assez médiocres, mais dont quelques-uns, cependant, ont exercé une action utile sur le développement d'un art musical encore dans l'enfance. Ce fut seulement à la fin du siècle suivant que l'on décida d'attribuer de préférence ces postes, comme garantie d'instruction et de mérite, à des membres de la Chapelle Royale (de Danemark).

L'aptitude à l'érudition et à la critique a toujours été l'un des apanages des peuples du Nord. Danois, Norvégiens et Suédois montrèrent de bonne heure, à cet égard, une grande puissance de travail et de compréhension, analogue à celle que, dans un précédent ouvrage, nous avons eu à vanter chez les adeptes germaniques de l'art musical. Ces capacités du lettré et du savant appartenaient au plus haut point à Sartorius, humaniste et poète, qui paraît être l'auteur d'un *Encomium musicae*, que Mattheson a loué pour les vastes connaissances dont il témoigne, aussi bien que pour l'élégance sobre et châtiée de la forme latine sous laquelle il est traité. Cet ouvrage sert en quelque sorte de préface à un curieux écrit, destiné à retracer, sous le voile de l'allégorie, la lutte entre le plain-chant et le chant figuré. L'armée du chant figuré est censée avoir pour conducteur et pour commandant Orphée en personne, ayant sous ses ordres, en guise de guerriers, les chanteurs, les joueurs de flûte, les organistes, le violonistes. — Sartorius n'était pas seulement un littérateur et un théoricien. Pourvu, comme musicien pratique, d'une solide instruction, il avait été, à dix ans, enfant de chœur dans la Chapelle du duc de Gottorp. Il a écrit des canons extrêmement bien faits. *Cantor* et professeur, il obtenait d'excellents résultats par la qualité rare des chœurs qu'il dirigeait, et qu'il avait habilement façonnés.

A l'ordre de la littérature musicale se rapportent quelques-uns des travaux du jésuite suédois Biedermann, qui alla enseigner la théologie à Rome, où il mourut. Il est l'auteur de l'ouvrage, au titre piquant, appelé : *Utopia, seu Sales musici, quibus ludicra mixtim et seria denarrantur.*

Nous avons ailleurs mentionné Meibomius, figure originale, vrai type de savant, non exempt de rudesse et de pédantisme, tel que pouvait le concevoir le siècle de Vadius. Meibomius appartient à notre sujet actuel, puisqu'il était né en Sleswig et qu'il fut attaché à la reine de Suède, puis au roi de Danemark Frédéric III. La rare valeur de philologue de Meibomius, sa compétence archéologique ne sauraient être contestées. Mais il portait dans la polémique des habitudes fâcheuses de violence et de grossièreté. C'est à l'aide de ces procédés qu'il soutint la discussion engagée au sujet du seul de ses ouvrages qui ait été publié à Copenhague, le *De Proportionibus dialogus*, entretien dont les interlocuteurs imaginaires ne sont pas moins qu'Archimède, Apollonius, Théon d'Alexandrie, etc. Un des véritables services que Meibomius rendit à la science fut la publication du texte de sept auteurs antiques qui ont traité de la musique: Aristoxène, Euclide, Nicomaque, Alypius, Gaudence, Bacchius l'Ancien et Aristide Quintilien. — Nous aurons l'occasion, dans notre Histoire, en préparation, de la musique italienne, de parler du *Satyricon* de Martianus Capella. Le neuvième livre, relatif à la musique, de cet ouvrage, est joint par Meibomius aux sept traités, complets ou fragmentaires, qu'il édita ou restitua, en les enrichissant d'un commentaire où la conjecture un peu libre a parfois trop de part. Ce travail important, imprimé en Hollande, était dédié à la reine Christine, qui attira l'auteur et le pensionna. Ce fut à la Cour de cette princesse que lui advint une mésaventure, dont l'instigateur était le médecin Bourdelot. Celui-ci suggéra à la souveraine l'idée de faire chanter par Meibomius un morceau d'ancienne musique grecque, en présence des courtisans. On peut juger du succès de cette tentative, rendue plus comique par la lourdeur et le défaut de justesse de la voix de l'helléniste. Il sut d'où partait le coup, et se vengea en souffletant le malicieux médecin.

Nous ne quitterons pas Meibomius sans rappeler les notes qu'il fournit à une édition de Vitruve donnée par un autre érudit. Il s'y rencontre des indications excellentes sur la musique antique. La sagacité de notre auteur, en particulier, s'y est exercée sur la fameuse description de l'orgue hydraulique, qui, par ses obscurités et ses énigmes, a mis à la torture plusieurs générations d'exégètes.

La Finlande était encore suédoise lorsque la ville d'Abo, sa ca-

pitale en ce temps-là, eut pour évêque Jean Gezelius, très versé dans la connaissance de l'antiquité, et qui a touché à la musique dans son *Encyclopaedia synoptica ex optimis et accuratissimis Philosophis collecta.* — Schiebel, poète et musicien, recteur et *cantor* à Ratzbourg, en Danemark, fut l'auteur d'un livre d'allure plus légère, les *Merveilles curieuses que la nature exerce par des sons harmonieux sur l'homme, les animaux, etc.* — Nous citerons, toujours dans le même ordre d'idées, la dissertation du suédois Samuel Lychor, *Disputatio de intendendis sonis.* — Un autre suédois soutint à l'Université d'Abo une thèse *De usu organorum in templis.* — La thèse d'Olaus Retzel *De tactu musico* est un peu postérieure. — Un excellent livre, *Orchestra, seu de saltationibus veterum,* plein d'aperçus judicieux sur les danses des anciens et la musique dont elles étaient accompagnées, fut l'œuvre de Billberg qui, après avoir professé les mathématiques à Upsal, se fit recevoir docteur en théologie et devint évêque de Strœgnœs en Suède. — L'ouvrage du danois Gaspard Bartholin, fils de Thomas Bartholin, illustre médecin du roi de Danemark, le *De tibiis veterum et earum usu*, ne brille point par la même supériorité dans le sentiment critique, mais il témoigne de très vastes lectures. L'auteur d'ailleurs le composa à vingt-deux ans: il se voua par la suite à des recherches d'anatomie et de science médicale. — A titre de curiosité nous ferons une petite place à la dissertation latine d'un antiquaire norvégien, Sperling, sur une monnaie de l'impératrice Tranquillina, femme de Gordien III. La description du revers de cette médaille est pour cet érudit un prétexte à donner d'intéressants détails sur la lyre des anciens et sur les rivalités qui se produisirent, dans l'antiquité, entre les virtuoses sur les instruments à cordes et les joueurs de flûte.

Vers la fin du XVII[e] siècle, nous rencontrons un savant danois, Schacht, dont l'activité fut multiple, et qui mena une vie assez aventureuse. Ses études l'avaient conduit à Leipzig, à Iéna, à Francfort. Il habita ensuite Upsal et Viborg. Il séjourna successivement à Dantzick, à Kœnigsberg, à Copenhague, dans les Pays-Bas, avant de se fixer en Finlande, où il remplit les fonctions de *cantor* et de professeur. Quand il mourut, en 1700, il était recteur à Kierteminde, en Danemark. Parmi ses ouvrages, demeurés manuscrits, figurent diverses compositions musicales, et un lexique de musique, suivi d'un traité de cet art, en langue latine.

La littérature musicale de tous les pays contient quelque dissertation sur l'application de la musique, comme procédé thérapeutique, aux personnes qui ont été piquées de la tarentule. La Scandinavie ne fait pas exception à cette règle. Un médecin de Copenhague, Jean Muller, publia en 1679 un in-quarto sur ce sujet, intitulé: *De tarentula, et vi musicae in ejus curatione.*

Pour compléter ces indications sur la contribution des Scandinaves à l'œuvre de la théorie et de l'érudition, nous n'avons plus à signaler que la collaboration de Bellmann et de George Wallerius, suédois l'un et l'autre, pour l'opuscule imprimé à Upsal sous ce titre: *De antiqua et medii aevi musica.*

En dehors de ce qui se rapporte à l'orgue, nous n'avons eu jusqu'à présent rien à dire de la musique instrumentale. Observons que ce fut une anglaise, Arabella Hunt, morte en 1705, et dont Congrève a célébré les talents, que l'on fit venir pour enseigner l'art de jouer du luth à la princesse Anne de Danemark.

CHAPITRE II.

Le XVIII^e siècle.

Le XVIII^e siècle a été pour la musique, un peu partout, une époque de croissance rapide, de riche développement poussé dans tous les sens. On sait notamment ce qu'il produisit en Allemagne, les changements que détermina dans l'aspect de l'art la venue d'hommes tels que Bach, Haydn, Mozart et Beethoven, — pour toute une partie de sa carrière. Constitution décisive de l'originalité germanique dans l'invention, immenses acquisitions dans le domaine de la technique, tels sont les deux caractères principaux de l'évolution musicale en Allemagne au XVIII^e siècle. — Cependant l'Italie poursuivait, surtout dans le genre dramatique, l'éclatante carrière commencée aux siècles précédents, et la France prenait peu à peu un rang élevé parmi les nations véritablement musiciennes.

Dans les pays scandinaves, ce XVIII^e siècle, ailleurs si fécond, ne fut guère encore qu'une ère de recueillement et d'étude, où s'accrut le dépôt de la science, où se répandit et se fortifia la connais-

sance du métier, où se prépara, en un mot, l'état de choses qui devait, dans notre siècle, conduire les compositeurs du Nord, ayant pris enfin conscience de leur originalité nationale, à donner au monde des œuvres d'un relief distinct et d'une saveur spéciale. Nous n'allons, pour le moment, rencontrer sur notre route que les noms de travailleurs assez obscurs. Ils marquent du moins les étapes d'une route ascensionnelle; c'est grâce à leurs efforts prolongés que ces régions, situées aux extrémités de l'Europe, ont été progressivement mises au point de participer avec succès aux manifestations de la vie musicale.

L'autonomie artistique n'étant pas jusque là, dans ces contrées, décidément constituéee, l'étranger, Italien ou Allemand, était encore assez fréquemment appelé à y occuper la situation de maître. C'est ainsi que, dans le premier quart du siècle, la Chapelle du roi, en Danemark, fut dirigée par un habile musicien, Bernardi, qui arrivait du pays des Scarlatti et des Marcello. En revanche, la muse nationale apparaissait, sinon comme fort inspirée, du moins comme régulièrement cultivée avec des compositeurs tels que Thilo. Plus tard, nous trouvons les gracieuses pièces de clavecin, courtes, mais d'un tour élégant et délicat, de Musaeus, auteur du *Divertimento musico* (l'italien prévalait dans les titres, comme il est resté usité pour la désignation même du genre des morceaux, *allegro, scherzo* ou *andante*); en véritable homme du Nord, consciencieux et réfléchi, Musaeus se croit obligé de démontrer dans une préface les influences des études musicales sur le bon équilibre de l'âme. D'autre part, Niels Bredal, d'abord investi de fonctions publiques en Norvège, puis établi à Copenhague, écrivait des pièces vocales assez agréables et ingénieuses, sous des appellations qui sont bien caractéristiques du temps: *le Berger irrésolu*, *le Solitaire*, *le Recruteur heureux*, etc. C'est à peu près vers la même date qu'un autre danois, Rein, d'Altona, s'exerçait dans le genre sévère du choral à quatre parties.

On se rappelle encore quel succès obtinrent, à l'Exposition de 1889 (et ce succès s'est renouvelé à celle de 1900), les merveilleuses faïences, d'un décor tout ensemble si riche et si sobre, de la manufacture royale de Copenhague. Un des directeurs, au XVIII[e] siècle, de cet établissement, si remarquable par la qualité rare et fine, hautement artistique, de ses produits, fut un amateur fort distingué

de musique. Il se nommait Grœnland. Aimable et instruit, il écrivit pour le piano, et mit en musique des poésies allemandes. Il fut aussi le collaborateur, au moins occasionnel, de Cramer pour la rédaction de son *Magasin de musique.*

En Suède, dès la première moitié du siècle, nous avons à mentionner Johan Agrell, compositeur très estimé en Allemagne, où l'on fit plusieurs éditions de ses œuvres, — et un élève de Händel, Rohmann ou Roman qui, se conformant à des habitudes alors assez fréquentes, italianisa son nom en se faisant appeler Romano, et qui fut à la tête de la Chapelle du roi. Il est assez intéressant de noter qu'il donna des concerts publics à Stockholm. A ses aptitudes de chef d'orchestre il joignait celles de compositeur. Ses sonates pour deux flûtes avec basse continue ont de la valeur; un des recueils qu'il composa dans ce genre, imprimé à Amsterdam, porte la marque de cette célèbre maison Roger dont, autre part, nous avons signalé l'importance. Il s'appliqua également à la musique religieuse.

Organistes aussi bien qu'auteurs d'ouvrages théoriques, les suédois Zettrin et Zellbell ont aussi le droit de n'être point passés sous silence. Le dernier fut le fondateur de la Société d'harmonie, et l'instigateur des concerts publics donnés au Palais de la Noblesse. Ce fut là que, plus tard, on exécuta, un vendredi saint, *la Création* de Haydn, avec tant de succès, que l'ouvrage dut, depuis, être joué, à la même date, chaque année, attirant successivement des milliers d'auditeurs. Zellbell vécut en partie sous le règne d'Adolphe Frédéric, grand amateur de musique, et lui-même violoncelliste habile, tandis que la reine sa femme était une claveciniste passionnée.

Le nom de Philippe-Emmanuel Bach se rattache, d'une façon indirecte, à l'histoire de la musique danoise, ce maître ayant donné des conseils à Niels Schioerring, attaché un moment au personnel musical de la Cour de Copenhague. Ce dernier publia un choix de cantiques, avec basse continue, en langue danoise. Il avait projeté un travail analogue, plus général et plus considérable, pour les cantiques en langue allemande. Il avait, à cet effet, rassemblé tout une bibliothèque d'anciens livres, depuis le temps de la Réforme. Emmanuel Bach eut entre les mains le manuscrit de ce volumineux recueil, et y ajouta la basse chiffrée pour l'accompagnement. Cette entreprise méritoire, d'ailleurs, n'aboutit point, car, pour prendre

l'expression de Victor Hugo, « la fin de l'auteur arriva avant la fin du livre ».

Laborieux et intelligent, Schioerring avait formé une collection iconographique curieuse, comprenant les portraits de 1200 musiciens plus ou moins illustres. Cette sorte de petit musée a subsisté. Il n'en fut malheureusement pas de même de son importante bibliothèque, qui, indépendamment des documents relatifs à l'histoire et à la tradition du chant choral religieux, présentait un ensemble précieux d'ouvrages musicaux de tout ordre, auxquels étaient jointes beaucoup d'œuvres se rapportant à la théorie et à toutes les branches de la littérature technique. Schioerring était demeuré usufruitier du tout, mais en en cédant la propriété au roi de Danemark; on sait que la dynastie nationale a toujours été très soucieuse d'accroître ainsi le trésor de ses richesses scientifiques et artistiques, mis libéralement à la disposition du public. Un incendie anéantit ce dépôt d'une valeur capitale, grossi pendant la vie entière d'un homme de grand savoir et de rare compétence.

La deuxième moitié du siècle nous présente, en Suède, un homme qui n'est mort que dans le nôtre, Hæffner, d'origine allemande, mais devenu par adoption un suédois véritable, et qui, à toutes sortes de points de vue, mérite l'attention de l'historien. Lui aussi comprit tout l'intérêt de l'ancienne musique chorale religieuse; il s'efforça de la restituer, dans sa pureté, avec toute sa forte physionomie, en supprimant les altérations que des réformes mal comprises auraient pû y introduire. Comme il arrive généralement à ceux qui se livrent à de semblables tentatives, il eut à lutter contre l'opposition inintelligente des simples empiristes. Organistes et chantres se soucièrent peu de rompre avec des habitudes, prises à tort sans doute, mais déjà couvertes par une prescription quasi-séculaire. Peut-être Hæffner ne déploya-t-il point toute la patience et toute la modération désirables dans les discussions qu'il eut à soutenir à ce propos. On doit, en tout cas, lui savoir gré d'avoir, l'un des premiers peut-être, senti la nécessité de faire ressortir, en musique, le cachet national. Ce ne fut pas seulement dans le genre religieux qu'il porta cette préoccupation. Il s'occupa aussi à recueillir les vieux airs transmis par la tradition, et, en les publiant, il consulta avec tact et respecta avec goût la tonalité primitive dans laquelle ils étaient conçus.

Sans parler de ses compositions d'église — son office suédois à quatre voix avec orgue, d'un grand caractère, et ses préludes d'orgue pour les pièces du choral — Hæffner a montré la vigueur de son invention et la finesse de son sentiment artistique dans les mélodies qu'il écrivit sur des textes populaires en langue suédoise. Il y a du mérite dans les nombreux morceaux qu'il composa pour les cérémonies académiques de l'Université d'Upsal, où il remplit les fonctions de *Director Musices*. Il y introduisit l'usage du chœur à quatre voix d'hommes. Lui-même composa dans cette forme plusieurs pièces, sortes de « marches » d'un style grandiose, chantées encore aujourd'hui par les étudiants dans certaines solennités. Plusieurs mélodies nationales furent arrangées par lui en quatuors vocaux. — A la cathédrale d'Upsal il se montra organiste des plus capables. Il avait, à cet égard, lors de ses études poursuivies en pays germanique, reçu les leçons de l'habile Vierling. Correcteur d'épreuves, à Leipzig, pour la maison Breitkopf, il avait, dans sa jeunesse, acquis, en ces modestes travaux, une peu ordinaire sûreté de coup d'œil et de main.

Hæffner fut très en faveur auprès de Gustave III, le prince que les historiens suédois ont surnommé « le roi charmeur ». Son règne fut, nous dit-on, une « époque joyeuse », un temps où se renouvelaient sans cesse les parties de plaisirs, les festins, les « courses en bateau », les bals. Ami des arts, Gustave III fonda l'Académie Royale de Musique. Il s'intéressait beaucoup au théâtre, et particulièrement au théâtre musical. Il fit le plan d'un opéra, *Thétis et Pélée*, dont le texte fut écrit par Wellander, ainsi que d'un *Gustave Vasa*, qui, avec la musique de Naumann, fut joué près de deux cents fois.

C'est sur l'ordre de ce même souverain que fut élevé le bâtiment de l'Opéra, inauguré en 1782 et sur la scène duquel le roi lui-même devait, dix ans plus tard, tomber sous la balle d'Ankastrœm. Cette salle, avec quelques changements peu importants, a servi jusqu'à l'année 1891, date à laquelle a été livré au public le beau monument nouveau dont nous aurons à parler plus tard.

Gustave III fit de Hæffner son maître de chapelle. Celui-ci, que sa carrière d'abord ambulante d'accompagnateur et de chef d'orchestre avait familiarisé avec la musique dramatique, s'est adonné aussi à ce genre. Il a fait représenter à Stockholm trois opéras, des premiers

sans doute qui aient été spécialement écrits pour cette destination, *Electre*, *Alcide*, *Renaud*. Leur musique, de structure sérieuse et forte, trahissait peut-être trop exclusivement la préoccupation de se régler sur le modèle de Gluck.

Au règne de Gustave III se rattache le souvenir d'un artiste que quelques critiques n'ont pas hésité à qualifier de génial, Carl-Michaël Bellman, « chanteur ou plutôt improvisateur », poète et musicien, mais musicien s'inspirant pour ses mélodies de la musique en son temps courante « sur la scène, à l'église, au foyer ». Entre cette musique et les paroles de ses poèmes il y a une adaptation si parfaite, que poésie et chant, désormais inséparables, sont, sous la forme qu'il leur avait donnée, demeurés durablement populaires.

Puisque nous parlions à l'instant de théâtre, il n'est point hors de propos de signaler les artistes de chant que produisit, au XVIII^e^ siècle, un pays qui devait plus tard être celui des Lind et des Nilsson. A vrai dire, nous ne pouvons tirer de l'oubli que deux noms, l'un et l'autre appartenant à la dernière partie de cette période. Le premier est celui de l'excellent ténor Karsten qui remporta de vifs succès en Angleterre. Très complet, il ne brillait pas moins par la rare élégance de son allure en scène et par ses talents d'acteur consommé que par son éminent mérite vocal. Des études patientes avaient perfectionné son organe, très sonore et très souple. Il a laissé une fille, qui a, à un degré moindre, marqué sa trace dans les annales de l'art, et que les plus âgés de nos contemporains, ceux du moins qui ont pu visiter l'Allemagne il y a une cinquantaine d'années, auraient eu encore l'occasion d'entendre.

L'autre nom est celui d'une cantatrice, Elisabeth Olin, qui fit quelque temps les beaux jours, ou plutôt les beaux soirs, de l'Opéra de Stockholm. Elle réussit notamment dans un gracieux ouvrage, *Cora*, du maître allemand Naumann, compositeur dont les réels mérites furent rejetés dans l'ombre, par les succès du répertoire, plus vivace, plus robuste et généreux, de Mozart.

Nous avons, en de précédents ouvrages, insisté sur l'importance des progrès de la lutherie, envisagés dans leurs rapports avec l'évolution même de l'art. Pour ce qui regarde les instruments à archet, les trois royaumes du Nord n'ont pas à revendiquer la gloire, réservée à d'autres pays, d'une fabrication caractérisée et originale. Il n'en

est pas tout à fait de même en ce qui concerne les instruments à clavier. Dans ce genre l'histoire artistique suédoise nous présente Nicolas Brelin. Il avait imaginé, pour le clavecin, des améliorations notables, mais qui se trouvèrent sans objet par suite de l'expansion du piano au détriment de l'instrument rival. Les idées de Brelin, exposées par lui dans un mémoire, ont attiré l'attention d'un homme aussi avisé et aussi pénétrant que Marpurg, qui même a traduit une partie de cet essai. Nicolas Brelin avait cette étendue d'esprit que peut donner une vie incidentée durant laquelle l'activité mentale prend successivement des formes multiples. Il est assez remarquable que le même personnage ait été tour à tour jurisconsulte et luthier, soldat prussien et théologien, voyageur par aventure et artisan par nécessité. Cette diversité d'expériences, funeste pour une intelligence débile, est salutaire à un cerveau vigoureux et résistant. Admis un peu tardivement dans l'Académie des Sciences de Stockholm, Brelin a inséré dans les Transactions de cette institution célèbre des pages qui sont aussi remarquables par la lucidité des aperçus que par la rigueur de la méthode et de l'argumentation. Ajoutons que chez lui le calcul du savant se doublait d'un très sûr instinct de praticien.

L'inventeur du *clavecin royal* — instrument ingénieux par sa richesse et sa variété de sonorité — Jungersen, ne doit pas non plus être omis. Il avait d'abord été boulanger. Il arriva à entendre son second métier non d'après les règles sommaires, mais en théoricien éclairé, comme le démontrèrent les articles qu'il fournit à la *Gazette musicale* de Leipzig. Clavecins ou pianos, il donna des modèles d'une fabrication très soignée, capable de soutenir la comparaison avec ce qui se produisait ailleurs de plus accompli.

C'est à l'histoire, malheureusement trop longue, des tentatives intéressantes, mais, en définitive, avortées, qu'appartient l'essai curieux de Rieffelsen pour construire un instrument, au son tout ensemble très plein et très suave, composé d'un système de diapasons, mis en vibration par un archet, mû à l'aide d'un mécanisme auquel correspondaient des touches. Ce *melodicon*, selon le nom que l'inventeur lui donna, ne put, en dépit de perfectionnements successifs, être corrigé de défectuosités inhérentes à sa nature même et qui, tout compte fait, le rendaient, pratiquement, inutilisable.

La virtuosité instrumentale ne fournit point, ici comme ailleurs,

matière à d'interminables listes. Elle offre néanmoins l'occasion de réunir certains souvenirs et de grouper quelques noms. Pour l'orgue, tout d'abord, nous rencontrons Berlin, né prussien, mais établi longtemps à Copenhague, et finalement devenu, pour une quarantaine d'années, titulaire du grand orgue de la cathédrale de Drontheim, où il jouit d'une autorité artistique considérable. De ses compositions, d'un tour solide et sérieux, il a survécu peu de chose. On lui doit, dans l'ordre didactique, un traité élémentaire, clair et bien distribué, qu'il rédigea en danois, et que l'Allemagne apprécia et traduisit.

Quant à Londicer, il avait eu des débuts presque prodigieux. Ce fut à treize ans qu'il devint, à Stockholm, organiste tout à la fois de la Cour et de l'église Sainte-Marie Madeleine. Il était, à cette date, revenu d'un voyage d'études qu'on l'avait, en le subventionnant, envoyé faire à Cassel. Dès l'âge de sept ans, il avait composé et dédié des œuvres déjà régulières à de grands personnages. A l'église St-Jacques, ses improvisations enfantines avaient été quelque temps l'objet de l'admiration générale. Les renseignements font défaut sur la suite de cette carrière triomphalement inaugurée, et qui ne réalisa pas ce qu'elle annonçait.

En passant aux instruments à cordes, c'est seulement pour mémoire que nous rappellerons la virtuosité de luthiste que déploya, avec beaucoup d'autres aptitudes, un savant, humaniste et musicien suédois, Olaüs Bergrot, auteur de l'*Exercitium academicum instrumenta musica leniter delineans*, titre dont le latin, comme on voit, rappelle un peu celui des médecins de Molière. — Le violon, jusque là, dans ces pays, n'avait pas eu de destinées particulièrement brillantes. Mais il était cultivé avec savoir et avec goût dans les orchestres. Un de ceux qui eurent, à cet égard, une bonne influence sur le maintien de la saine tradition, fut le danois Lem, qui a formé beaucoup d'élèves capables. Le *concerto* de lui que l'on a publié à Vienne en 1785 ne révèle pas une imagination puissante, mais il témoigne d'une rare connaissance du style et du mécanisme de l'instrument, et des effets que l'on en peut normalement tirer. Lem avait eu pour maître un allemand, Hartmann, établi au Danemark, qui a beaucoup composé sur des paroles danoises, qui a même écrit un opéra sur un sujet de mythologie scandinave, *la Mort de Balder*, et à qui Meyerbeer, comme nous l'avons noté jadis, a emprunté l'une des mélodies de son *Struensée*.

Si Lem, en tant que compositeur, ne tira point un profit exceptionnel des enseignements de ce Hartmann, — savant, mais peu original, et simple imitateur de Gluck, — il dut au moins au commerce avec ce musicien solide, imbu de la forte culture allemande, la rectitude de son sentiment artistique, le caractère sérieux et délicat de son exécution qu'il fit apprécier comme violon solo des Concerts de la Cour. Étant donné le voisinage immédiat d'une pépinière d'instrumentistes parfaits telle que l'Allemagne, c'était quelque chose, pour un pays de dimension, somme toute, exiguë, et de population peu nombreuse, de pouvoir, échappant à la quasi inévitable infiltration étrangère, confier de pareilles fonctions, avec une complète convenance, à un artiste national.

C'est surtout aussi en qualité de violoniste qu'Olaüs Schall mérite une place dans la nomenclature des musiciens distingués du Danemark. Compositeur, il a, vers la fin du siècle, fait représenter des ballets brillants, comme *Seyfried* et *l'Idole de Ceylan*, dont, par une exception assez rare, la partition de piano existe. Il est également l'auteur d'un opéra en deux actes, *la Chanoine de Milan*. Mais ses duos de violon et ses concertos pour cet instrument peuvent peut-être passer pour ce qu'il a écrit de meilleur. Ses *Études* sont d'un homme qui possédait à fond la technique. Il forma des élèves qui contribuèrent à maintenir ou à élever le niveau de l'exécution dans la Chapelle Royale. Sa réputation avait dépassé les frontières étroites de sa patrie. On le connaissait en Allemagne, où il s'était fait applaudir dans plusieurs villes. Il eut d'ailleurs, dans ses voyages, l'occasion de jouer en public, non sans succès, à Paris et en Italie. Le roi, en lui conférant l'ordre national, consacra son mérite. De tels encouragements, assez peu communs, ailleurs, avant notre époque, n'ont jamais manqué aux artistes danois, selon les tendances généreusement libérales d'un gouvernement porté, en tout, à favoriser les talents.

La harpe est devenue, de notre temps, un des organes intégrants de l'orchestre. Jadis elle n'apparaissait guère que comme instrument solo de concert ou de salon. Ce que sa facture dut, dans les dernières années du siècle, aux Krumpholz et aux Sébastien Erard, nous l'avons expliqué dans un de nos précédents livres. Sur la harpe antérieurement en usage, d'un maniement plus difficile et d'une moindre ri-

chesse de ressources, un virtuose allemand, Kirchhoff, avait acquis une extrême habileté. Il se fixa à Copenhague, y fut attaché à la florissante Chapelle du Roi, et y fit un fort long séjour, coupé seulement par une excursion artistique, couronnée de succès, en Russie, où Saint-Pétersbourg commençait à devenir une des cités les plus musicales de l'Europe. — Kirchhoff a composé pour son instrument des morceaux non dépourvus de mérite.

Plus riche encore qu'au siècle précédent est, en Suède, en Danemark et en Norvège, la littérature spéciale se rapportant à la musique, à son histoire, à sa théorie et à son enseignement. Parmi les ouvrages ou opuscules purement historiques, nous trouvons tout d'abord le livre élémentaire, en suédois, d'Orostander. — Niedt, qui était né en Allemagne et qui avait d'abord rempli, à Iéna, les fonctions de notaire, fit ensuite à Copenhague une vraie carrière de compositeur et surtout d'écrivain didactique. D'un esprit caustique et agressif, il s'attira d'ailleurs plus d'estime par ses connaissances que de sympathie par son caractère. Il y a de l'adresse et du talent dans ses pièces pour hautbois ou violon, mais la réputation lui vint plutôt de ses écrits, bien que son *A B C musical*, à l'usage des instituteurs et des étudiants, dénote une certaine incohérence. Les trois parties de son traité d'harmonie et de composition constituent une exposition intégrale de la science. La troisième partie, où les chapitres sur le contre-point et les canons sont remarquables, est posthume, et fut mise au jour par Mattheson.

Les idées de Rameau sur la basse fondamentale se répandirent assez vite par toute l'Europe. Un suédois, Lœfgrœn, les exposa en latin dans une thèse, une *disputatio academica*, soutenue à l'Université d'Upsal sous ce titre: *De basso fundamentali*.

C'est un peu à l'ordre des amateurs qu'appartient David Kellner, qui fut officier dans les armées suédoises, qui composa un traité de droit public, et qui dirigea la partie musicale des offices à l'église allemande de Stockholm. Ses traités de basse continue et d'harmonie ne dépassent guère les bornes d'une médiocrité honnête.

Il en est tout autrement de Chrétien Frédéric Breitendich, qui, au palais de Christianborg, fut organiste de la Chapelle du Roi, et qui, compositeur laborieux et habile, a de plus laissé deux livres excellents, l'*Essai abrégé pour acquérir soi-même en peu de temps*

la pratique du chant choral, etc. et l'*Instruction sur la manière d'apprendre soi-même l'harmonie* etc. On voit par ces intitulés, où il est question de s'assimiler « soi-même » la science, que ce n'est pas de notre temps que datent, dans les titres, les promesses illusoires et fallacieuses sur les connaissances à acquérir « avec ou sans maître ».

Après nous être borné à citer le traité du chant de Hansen, nous passerons à une autre branche d'écrits, à ceux dans lesquels la théorie de la musique est envisagée par les points où elle confine à celle de l'acoustique, à la physique générale, à ce que les Allemands du temps de Schelling et de Fichte appelaient *la philosophie naturelle*. En cet ordre de productions les travaux d'Eric Burman valent qu'on s'y arrête un moment. Sans quitter le territoire de la Suède, il y avait fait, en diverses localités savantes, des études fort complètes, joignant les humanités à la culture des sciences exactes. Les beaux-arts ne lui étaient point demeurés étrangers. Musicalement, il avait profité des excellents enseignements de Zellinger, maître de chapelle distingué de la cathédrale d'Upsal. Par la suite, il professa les mathématiques. Ses travaux d'astronomie lui firent un nom et le conduisirent à la Société Royale des Sciences. S'intéressant à la musique dans les rapports qu'elle peut offrir avec les hautes connaissances dont il s'était fait une spécialité, il écrivit en latin une dissertation sur *la Proportion harmonique*. Mentionnons également son *De laude musices*. Ce fut lui qui donna le sujet et détermina les « positions » d'une thèse universitaire soutenue par un certain Tobie Westenbladt et publiée sous ce titre: *Specimen academicum de Triade harmonica*. (Un autre *De triade harmonica* fut l'œuvre de Westblad, suédois, ou plutôt, issu d'une famille israélite fixée en Suède).

Ce qui est assez remarquable en Burman, et ce qui prouve une complexité d'aptitudes et de goûts dont il serait peu aisé de trouver beaucoup d'exemples, c'est que ce savant, investi de dignités pédagogiques, fut en même temps, comme directeur de la musique à la cathédrale d'Upsal, le successeur de son maître Zellinger.

Dans la série des écrits où la musique est plutôt considérée comme une science que comme un art, nous avons encore à citer la thèse latine d'un danois, Jean Hansen, la *Disputatio physica de sonorum quorumdam in chordis conspiratione ad principia physicorum expli-*

cata. On voit par ce titre assez peu clair qu'il s'agissait là de la question, si mystérieuse jusqu'à Helmholtz, du phénomène des *harmoniques*. Signalons encore le *De horologiis musico-automatis* du suédois Asplind, ainsi que la thèse *de sono* soutenue par un étudiant d'Upsal, Biberg, sous la présidence du recteur Samuel Klingenstjerna. — Un académicien de Stockholm, Scheffer, a inséré dans les mémoires de la compagnie une *Comparaison mathématique du rapport des sons entre eux*. — Riese, qui eut le titre de valet de chambre du roi de Danemark, a publié un traité du tempérament musical, étudié au point de vue de l'acoustique plutôt que de la musique proprement dite. — Nordwall s'est occupé de la vitesse du son, dans l'une de ces nombreuses thèses, documentées et intéressantes, que produisit l'Université d'Upsal. — On doit quelques savants opuscules au danois Kratzenstein, à qui une invention mécanique assez curieuse valut un prix de l'Académie des Sciences de Pétersbourg. — Tout à la fin du siècle, nous rencontrons l'écrit plein de savoir, la *Dissertatio de imagine soni seu echo* que composa le professeur Nordmark. Nous comprendrons enfin dans cette section l'essai de Straehle sur le tempérament et l'accord des instruments de musique.

A l'ordre des études de tour historique se réfère toute une littérature latine, d'origine universitaire, dans laquelle nous ferons figurer la *Dissertatio de primis musicae Inventoribus* d'un professeur pourvu lui-même d'un nom latin, Arrhenius, qui occupa la chaire d'histoire à Upsal. Beaucoup d'autres travaux se rapportent à l'examen, poursuivi également dans la docte Allemagne avec tant de curiosité, de diverses questions ayant trait à la musique des Hébreux de l'Ancien Testament. C'est ainsi que le savant orientaliste des Universités d'Abo et d'Upsal, Daniel Lund, qui finit par devenir évêque de Strengnœs, écrivit un *De Musica Hebrueorum antiqua*. — Bartholin, mathématicien, qui fut membre du Consistoire de Copenhague, et à qui ses voyages chez la plupart des nations cultivées de l'Europe avaient contribué à ouvrir l'esprit, a traité, avec une érudition qui nous paraît quelque peu oiseuse, des effets thérapeutiques de la musique sur le roi Saül. — Le danois Sonne essaya de décrire les sonores et retentissantes exécutions musicales, qui, d'après le Livre des Rois et les Paralipomènes, avaient lieu dans le temple de Jérusalem. — Eilschow avait entrepris une œuvre semblable, qu'il voulait faire très complète.

Il avait annoncé une série de monographies relatives aux divers éléments de la musique religieuse, vocale et instrumentale, des Juifs. Mais il ne réalisa pas son projet. Il s'en tint à un essai préliminaire *De choro antiquo a Davide instituto ut templo inserviret*. Des sujets d'un intérêt plus immédiat et plus aisément perceptible occupaient aussi les érudits du Nord. Par exemple, toujours avec l'emploi de la langue latine, nous trouvons, sur les destinées de la musique religieuse en Suède, la trace d'une lecture académique importante, dans les fastes de l'Université de Lunden. Ce travail consciencieux est plein de curieux renseignements. L'auteur y démontre que, dans l'église suédoise, les instruments ont été de tous temps usités pour soutenir les voix, même à l'époque où étaient encore en honneur les hymnes en vieille langue gothique. — Une autre dissertation en langue vulgaire et ayant pour sujet la question, si fréquemment effleuré ou approfondie, de l'introduction de l'orgue dans l'office chrétien, fut l'œuvre du théologien Rhyzelius qui, après avoir été l'aumônier de Charles XII, devint évêque de Lindkœping. — C'est encore l'orgue qui tient la place principale dans le livre écrit en suédois par Hulphers, de Westeras, qui d'ailleurs traite sommairement dans cet ouvrage de la musique en général et des différents instruments, et qui termine son œuvre par une rapide description des orgues les plus beaux et les mieux construits de la Suède.

Nous avons, dans nos études antérieures, rencontré un peu partout, même en Espagne, des ennemis de l'intervention de la musique dans l'église. A vrai dire, ce que les adversaires de l'art redoutaient, c'était moins son emploi que ses abus. C'est à ce point de vue, non exclusif, mais sagement restrictif, que se place l'évêque de Gothenburg, Wallin, dans son écrit: *De Prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda*. — Un autre membre du clergé, de rang moins éminent, Lund, qui avait appris la théologie à Wittenberg, la ville où Hamlet avait fait ses études, et qui devint diacre à Flensbourg, s'est, comme le précédent, servi du langage des humanistes pour composer, en style châtié, son élégante *Oratio de requisitis bonae cantoris*.

Des considérations d'ordre moins étroit étaient aussi parfois l'œuvre des latinistes. En ce sens, nous citerons la dissertation de Waldner sur les arts libéraux, parmi lesquels, tout naturellement, la musique est comprise. — Muchler qui, au moins comme traducteur, en don-

nant une version des traités de l'anglais Harris, s'occupa également de l'art en général, était sujet suédois par sa naissance dans la partie de la Poméranie alors soumise à la Suède. Mais, en réalité, il était allemand par la race, par son long séjour à Berlin, et par la langue dont il se servait en écrivant.

Gerstenberg, qui fut consul de Danemark à Lubeck, peut passer pour ce qu'on appelle un polygraphe. Il fut poète, philosophe, critique d'art. Il a composé une sorte de tragédie moderne, *Minona ou les Anglo-Saxons*, pour laquelle un compositeur allemand a écrit de la musique. Gerstenberg avait complété à Iéna les études qu'il avait commencées à Altona. Il fut militaire, et fit la guerre contre les Russes. Il a donné, en langue allemande, quelques essais de critique musicale, insérés dans des périodiques germaniques tels que le *Magasin des sciences et de la littérature* de Gœttingen, et le *Magasin de musique* de Cramer. Parfois il s'attaquait à des sujets arides et techniques, par exemple en exposant une nouvelle manière de chiffrer les accords dans la basse donnée. Parfois il abordait des questions moins sévères, notamment en ses considérations judicieuses sur le récitatif et l'air dans l'opéra italien, ou en son ingénieux morceau sur la poésie lyrique italienne.

L'art du midi est généralement instinctif, spontané. L'art du nord est volontiers réfléchi, et fondé sur une esthétique préalable. Aux pays septentrionaux, dont nous nous occupons, l'on a toujours beaucoup aimé raisonner, d'une façon générale, sur l'essence de la musique, sur ses applications, sur son influence, plus ou moins salutaire, dans l'évolution de l'individu et de l'espèce. A ces différents objets, également dignes de méditation, se rapportent des écrits tels que celui du suédois Pape, *De usu musices*, ou le *De usu musices morali* du finlandais Mechelin, ou encore l'opuscule du danois Anchersen en deux parties connexes, le *De medicatione per musicam* auquel répond symétriquement le *Quomodo musica in corpore agit et vires exercet*. Le théologien Kosod, qui fut chapelain de la Cour, à Copenhague, et qui se fit une réputation de prédicateur, se plaça au double point de vue du philosophe et de l'historien en développant des considérations relatives à l'*Influence de la musique sur l'espèce humaine*, où sont examinés les effets, nobles et purifiants, ou troublants et lascifs, des modes, des mouvements, des rythmes dans l'ap-

pareil d'art musical des anciens et des modernes. — C'est à peu près la même question qui se trouve traitée avec plus d'ampleur, avec une finesse supérieure de sentiment critique et historique, dans un ouvrage de Boye, recteur de l'Université *Fridericia*, qui fut l'auteur de livres intéressants sur des sujets fort divers, qui se mêla avec compétence de science politique et d'économie sociale, qui donna, ni plus ni moins que Lucien, un: *De la manière d'écrire l'histoire*, et qui, contemporain de Kant, aiguisa contre la doctrine du maître de Kœnigsberg les armes de la polémique. L'œuvre spéciale, à laquelle nous faisions tout à l'heure allusion, porte ce titre: *De l'influence de la musique et du chant sur l'amélioration de l'homme.* Boye s'y montre à la fois moderne, puisqu'il y joint la traduction de l'ode de Dryden sur le pouvoir et les prestiges de l'art des sons, — et classique, puisqu'il y interprète et y commente le passage où Cicéron, d'accord avec Platon, soutient « *nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos* », ajoutant que la musique, par sa vertu « *et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit* ». Cicéron insiste, dans le même passage, sur l'importance qu'il y eut, pour plusieurs cités de la Grèce, à conserver scrupuleusement, dans sa pureté, leur ancien mode national, à le maintenir exempt d'altérations qui auraient pu le rendre apte à inspirer, non plus la vigueur et l'énergie, mais la mollesse et la sensualité. — Boye, en regard des effets merveilleux attribués par la tradition à la musique antique, évoque les impressions, selon lui peut-être non moindres, que peut causer sur les âmes la musique de certains artistes de son époque. — Mais l'auteur, si, par la plus grande partie de sa carrière, par ses origines et ses analogies intellectuelles, il appartient à l'âge antérieur au nôtre, n'a publié l'ouvrage dont nous parlons qu'en 1824, c'est-à-dire dans une période dont l'étude ne fait pas l'objet du présent travail. Sans doute, d'ailleurs, nous aurons plus tard l'occasion d'exposer ce qu'au XIX^{e} siècle ont produit de saillant et de caractéristique, par rapport à la musique, la pensée et l'art des trois pays scandinaves.

ALBERT SOUBIES.

L'evoluzione

nella scrittura dei suoni musicali.

Ho già esposto la formula generale dell'evoluzione, stabilita da Herbert Spencer nell'opera (*I primi principî*) che costituisce l'introduzione alla sua filosofia, quando delineai in modo sommario l'applicazione della teoria alla storia della musica (1): « Integrazione « di materia, accompagnata da dispersione di movimento, durante la « quale la materia passa da una omogeneità indefinita, incoerente, « ad una eterogeneità definita, coerente, mentre il movimento trat- « tenuto subisce una trasformazione analoga ». E, dilucidando, in riguardo all'arte musicale: « L'evoluzione conduce da una semplicità « confusa ad una complessità distinta, da un ordinamento esteso, « uniforme ed indeterminato ad un ordinamento concentrato, molti- « forme e preciso, ogni integrazione parziale divenendo centro di mol- « tiformità sempre crescenti ».

Nell'accennare alla notazione rilevai come dapprima vi abbia assunto carattere speciale l'*integrazione della materia*, mercè la quale sparirono le grafie mnemoniche ed imprecise del medio-evo, e come più tardi spiccò invece una continua tendenza della notazione ad unificarsi ed a semplificarsi; — ma non misi in evidenza il fatto stranissimo che la legge dell'evoluzione agì allora quasi direi a ritroso, col ridurre l'eterogeneità, che appariva nelle diverse maniere di segnare i suoni musicali pei varî strumenti (secoli XVI e XVII), a

(1) *Rivista Musicale Italiana*, vol. V, fasc. 3°, 1898.

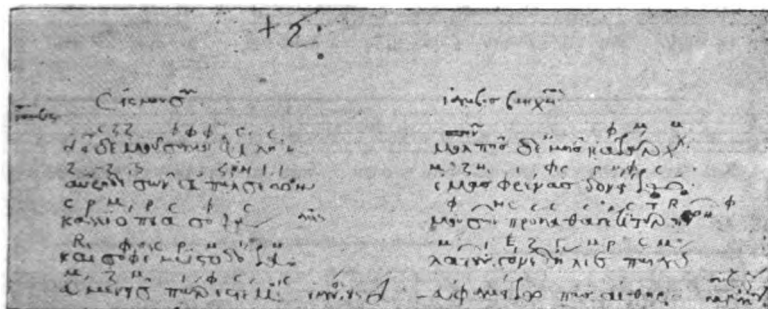
quella omogeneità nettámente definita che possediamo oggidì. In altre parole, l'eterogeneità che doveva essere il risultato finale dell'evoluzione sussisteva all'epoca del rinascimento, progredì rigogliosa e durò evidentissima finchè sorse la propensione a ridurre ad uno solo tutti i sistemi di notazione; con ciò si fece ritorno all'omogeneità bensì, ma ad una omogeneità ben differente dall'iniziale, siccome quella che si afferma definita e coerente nel suo ordinamento concentrato e preciso. Tenterò di dimostrarlo, prendendo come punto di partenza la notazione greca.

I Greci avevano due sorta di notazione musicale: l'una e l'altra, dal nostro punto di vista, si equivalgono. La prima, più antica, e da principio solo diatonica, servì poi per la musica stromentale; la seconda, più recente, adatta a segnare le alterazioni cromatiche ed enarmoniche, fu assegnata alle voci. Ambedue si giovavano delle lettere dell'alfabeto, intere o tronche, diritte, inclinate o rovesciate, per fissare i suoni, distinguendo quelli sotto le sillabe per il canto e quelli al di sopra per l'accompagnamento. Vincentio Galilei ne presenta il quadro sinottico per gli otto modi dell'arte greca nel *Dialogo della musica antica, et della moderna*. Sono 288 lettere, regolari od alterate, che in opere più recenti appariscono riassunte ed interpretate con dettagli più semplici, come ad esempio nel *Dictionnaire de musique* del Riemann (1899). Il metro della poesia stabiliva il ritmo del canto; nella musica stromentale invece i valori si succedevano con quest'ordine:

due tempi — tre tempi — quattro tempi — cinque tempi

ossia doppio, triplo, quadruplo, quintuplo valore dell'unità di tempo, che era sottointesa nella mancanza di qualunque segno. Per le pause bastava mettere un ∧ sotto i valori.

Nella sua omogeneità indiscutibile il sistema non mancava di complicazione e di oscurità, per quanto si voglia ammettere perfetta la prosodia, regolatrice della musica, come era intesa nella Grecia antica. D'altronde difettava di logica il principio di stabilire figure diverse per uno stesso suono secondochè questo si riferiva alle voci od agli stromenti. Al giorno d'oggi la interpretazione dei pochi frammenti dell'arte greca giunti fino a noi solleva discussioni mai finite;

ne fa fede l'*Inno alla Musa*, che dall'epoca di Vincentio Galilei, primo editore del testo greco nella notazione originale, fu trascritto in dodici maniere differenti nel ritmo e spesso anche nei suoni. Riproduco come curiosità il *fac-simile* del Codice Veneto (secolo XII, o XIII), che costituisce l'archetipo da cui derivarono le varie citazioni del famoso canto, la dilucidazione che ne fece V. Galilei nel *Dialogo* citato, e l'ultima traduzione (1896) di esso, dovuta a Théodore Reinach, competentissimo nell'argomento.

σ Ζ Ζ φ φ σ σ
Αειδε μοῦσα μοι φίλη

σῶυν ϊ φ Μ Μ
μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,

Ζ Ζ Ζ Ε Ζ Ζ ϊ ϊ
Αύρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων

ΜΖΝ ϊφσ ρ Μ φσ
ἐμὰς φρένας δονείτω.

σρΜ ρσ φ ρ
Καλλϊόπα σοφὰ

φ Ν σ σ σ σΖ ? φ
μουσῶν προὺκάταγέτι τερπνῶν

ρ φ σ ρ Μ ϊ Μ
καὶ σοφὲ μυςοδότα

Μ ϊ Ε Ζ ΓΜρ σ Μϊ
Λατοῦς γόνε Δήλϊε ῶαιάν

Μ ϊ Ζ Μ φ σ σ
ἐυμενεῖς πάρεςε μόι

Hymne à la Muse.

Trascrizione di Th. Reinach.

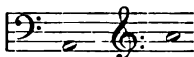
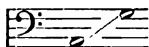
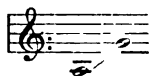
Ἄ - ει-δε μοῦ-σα μοι φί-λη, μολ - πῆς δ' ἐ-μῆς κα-τάρ-χου, αὔ -

ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλ-σέ-ων ἐ - μὰς φρέ-νας δο-νεί - τω.

Καλ - λι - ό-πει - α σο-φὰ μου - σῶν προ-κα-θα-γέ - τι τερπ-νῶν,

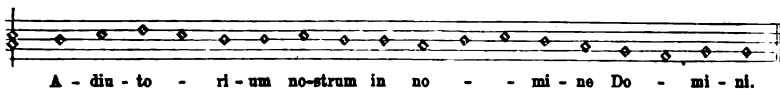
καὶ σο-φὲ μυ - στο - δό-τα Λα - τοῦς γό - νε, Δή - λι - ε παι - άν

εὐ - με-νεῖς πάρ-εσ-τέ μοι.

Il principio che informava la notazione greca passò presso i latini colla sostituzione, attribuita per errore a Boezio, delle lettere da A a P per le note delle due ottave

e più tardi delle sette prime maiuscole per le note

e delle loro minuscole per le note

con $\frac{a}{a}$ per il *la* acuto.

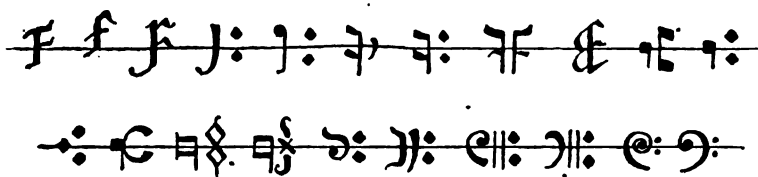
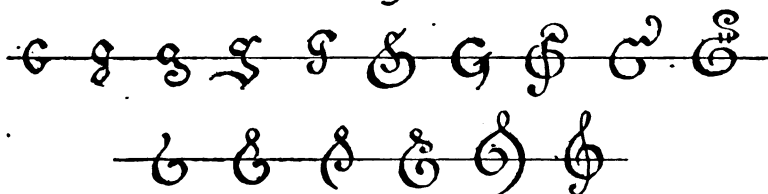
Ne trovo esempio nel *Dialogo* già citato di Vincentio Galilei, il quale dice *averne presso di sè un libro, scritto qualche decina d'anni avanti che Guido d'Arezzo nascesse:*

d c h c d e d c h a h c d a G F G G
Sit no - men Do - mi - ni be - ne - di-ctum in sae - cu - la

F G a G F F G F F E F G F E D C D D
A - diu - to - ri - um no-strum in no - mi - ne Do - mi - ni.

La notazione alfabetica fu detta impropriamente gregoriana, mentre l'antifonario, ordinato da uno dei primi papi che assunsero il nome di Gregorio, era segnato con neumi. Questa notazione tachigrafica e mnemonica, la cui origine, molto discussa, resta ignota, è composta, come si sa, da punti, virgole e tratti torti e ritorti, la cui lettura in maniera assolutamente precisa sarà forse sempre un problema insolubile (1), perchè, i neumi, anzichè fissare rigorosamente colla scrittura l' espressione della musica, si prestavano soltanto per ricordare una melodia già nota.

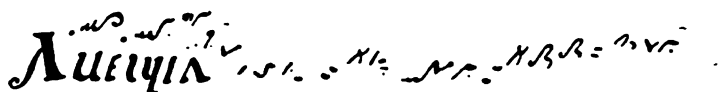
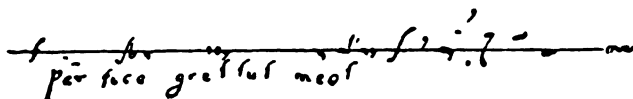
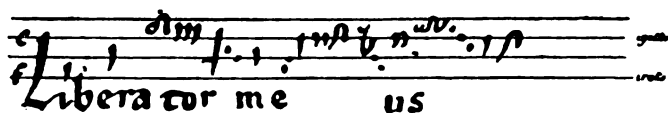
Quando nel decimo secolo sorse una certa tendenza a mettere in relazione l'altezza dei suoni coll'altezza dei neumi, apparve in sulle prime una linea a secco sopra il testo, ed in seguito una e poi due linee colorate (in rosso pel *fa*, in giallo pel *do*), finchè bastò una lettera per indicare il punto di partenza dal suono fisso. La lettera divenne chiave nelle trasformazioni:

---

(1) G. Houdard con ricerche accuratissime stabilì l'unità di tempo per ogni gruppo di suoni nella interpretazione dei neumi, ciocchè rappresenta la soluzione più probabile circa il ritmo, che taluno vorrebbe libero, altri oratorio.

Col mettere linee parallele tra quelle già immaginate (Guido d'Arezzo) si arrivò al rigo ancora in uso oggidì pel canto fermo.

Intanto i due sistemi di notazione si fusero dopochè i punti neumatici, messi ad altezze corrispondenti ai valori acustici che rappresentavano, suggerirono l'idea della forma quadrata per distinguere le note. Il Riemann (*Dictionnaire de musique*) ne dimostra il processo di filiazione con piena chiarezza:

Punctum Bipunctum Tripunctum Apostropha Distropha Tristropha Virga Bivirgis Trivirgis Scandicus Salicus Climacus Flexa (Clinis Plica descendens) Pes (Podatus Plica ascendens) Pes flexus (Torculus) Strophicus Sinuosa Porrectus (Cephalicus) Gnomo (Semivocalis Epiphonus) Quilisma

I. — Tavola generale dei neumi.

II. — Estratto dell'*Antifonario di S. Gallo* (IX sec.).

III. — Dal X all'XI sec.

IV. — Dal XII al XIII sec.

V. — Notazione quadrata (dal XII al XVI sec.).

Allora la notazione quadrata, mancante dei valori ritmici, diede origine alla proporzionale, le cui regole, complicatissime oltre ogni dire, dovevano cadere in processo di tempo per stabilire il sistema odierno.

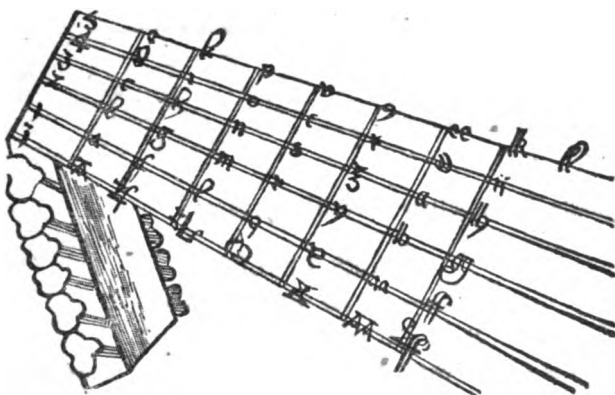
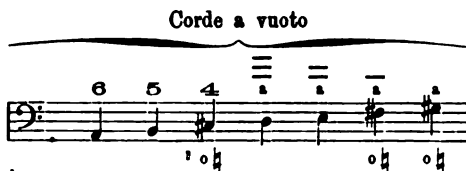
Vediamo ora per sommi capi come avvennero le modificazioni ed innovazioni più importanti.

Già nel secolo XIV cominciarono a comparire le indicazioni di misura, che dovettero moltiplicarsi in maniera straordinaria allo scopo di indicare il modo (schema ritmico), il tempo e la prolazione, cioè la divisione e le suddivisioni ritmiche delle note di valore diverso. ***Modo***, ***tempo*** e ***prolazione*** potevano essere perfetti od imperfetti secondochè assumevano ritmo ternario o binario. Ma tre sorta di punti alteravano diversamente l'andamento regolare ritmico; le ***proporzioni*** entravano ad imbarazzarne la interpretazione, mentre l'***imperfezione***

delle note e l'*aumentazione* di alcuni segni rispetto agli altri creavano difficoltà di ogni genere ad ogni passo.

La divisione per battuta iniziata verso la metà del secolo XVI, e il riconoscimento di nuovi valori per il ritmo, valsero a distrigare adagio adagio uno stato di cose così imbarazzato e confuso, avviandolo verso quell'ordinamento preciso ed omogeneo, voluto dalla legge d'evoluzione.

In quell'epoca altri sistemi di notazione erano stati inventati per facilitare l'esecuzione della musica su certi stromenti. Possiamo anzi ammettere che allora l' *eterogeneità della materia* fosse giunta al grado massimo.

Il liuto infatti aveva cinque intavolature speciali, che mettevano sott'occhio al suonatore, con principî quasi identici, la esecuzione stessa della musica sulle corde dello stromento. La intavolatura italiana segnava sulle 6 linee orizzontali e parallele, che significavano le corde del liuto, i numeri che corrispondevano al tasto su cui si doveva premere per ottenere la nota della composizione, con valori molto chiari al di sopra per marcare il ritmo. Nelle intavolature francesi e tedesche si usavano invece le lettere dei rispettivi alfabeti, però colle corde acute in alto, quando invece il liuto italiano si leggeva come se le corde dello stromento tenuto dal sonatore fossero riflesse in uno specchio. Ma esisteva pure un antico sistema d'intavolatura tedesca, ingegnosissimo, mercè il quale restava soppresso il rigo. In proposito i lettori della *Rivista Musicale Italiana* ricorderanno quanto dissi circa il Newsidler (Vol. I°, fasc. 1°, 1894); riporto oggi il quadro esplicativo del Virdung (*Musica getutscht und ausgezogen*, ecc.. 1511), avvertendo che nella corda più grave (posta in basso) si succedono le lettere maiuscole in linea verticale, e nelle altre, procedenti verso l'alto a misura della loro elevazione, le minuscole in linea trasversale, raddoppiate quando l'alfabeto è esaurito, in modo che ogni tasto d'ogni corda resta figurato da una lettera speciale.

L'ultima intavolatura di liuto, che fu in uso nella seconda metà del secolo XVII e che finì collo stromento, è la seguente, di cui parmi non si occupassero coloro che studiarono la storia della notazione musicale.

Con questa intavolatura è scritta l'opera:

PIECES DE LUTH
Composéés sur differens Modes
PAR JACQUES DE GALLOT
Avec Les folies d'Espagne Enrichies de plusieurs beaux couplets
DEDIÉES
A MONSEIGEUR LE COMTE DESTRÉE (1)
viceadmiral de france
A Paris
chez H-Bonneüil Rue aulard audessus de la Halle aux cuirs vers les SS. Innocens.

Ne presento saggio, trascrivendo l' intavolatura in notazione moderna.

---

(1) Jean comte d'Estrées fu fatto vice-ammiraglio nel 1670, sicchè l'edizione del Gallot, dedicatagli con allusione alla nomina, deve riferirsi a quest'epoca.

Trascrizione.

Credo che il grande J. S. Bach non abbia disdegnato di scrivere per questa specie di liuto il preludio che sta come 3° nei *12 kleine Präludien oder Uebungen für Anfänger* dell'edizione Peters. Infatti, quantunque intitolato *Pour le Luth*, esso non è trasportabile sulle corde del liuto ordinario.

Chiudendo i dettagli che si riferiscono alle intavolature di liuto devo mettere in rilievo il fatto che già nella prima metà del cinquecento la musica per tale stromento era spesso divisa per battute (Cfr. Newsidler, 1536).

Per la chitarra esistevano intavolature basate sullo stesso principio che regolava quelle per il liuto: numeri o lettere minuscule sulle linee-corde, coll'aggiunta di maiuscole che indicavano la posizione per la *strappata*, caratteristica dello stromento. Tali maiuscole costituivano pure da sole certe sonate, o per meglio dire uno strimpellamento armonico con una accentuazione ritmica molto rudimentale, per la chitarriglia, ed erano anche segnate, come accompagnamento, sopra la poesia di canzoni notissime, oppure come abbellimento della declamazione poetica (Cfr. *Biblioteca di rarità musicali*, Vol. 3°).

Circa le intavolature d'organo il Riemann (*Dictionnaire de musique*) ne cita un esempio in cui sotto le note superiori della composizione, segnate nel rigo ordinario, stanno lettere e rispettivi valori ritmici per le altre parti. Io riproduco poche battute di un *Veni Sancte Spiritus* di Giosquino adattato all'organo in un libro di Jacob Paix (*Ein Schön Nuts- und Gebrauchlich Orgel Tabulatur*, Lauingen, 1583); lettere e valori di questa intavolatura si capiscono con tutta facilità.

La musica di cembalo (od arpicordo) si distribuiva su due righi, il primo di cinque linee colle chiavi di *sol* oppure di *do*, e il secondo di otto linee colle chiavi di *do* e di *fa* che fissavano la posizione delle note.

Ho accennato così, molto in compendio, ad alcune notazioni usate nei secoli XVI e XVII per stabilire quella eterogeneità che, affermatasi, come già dissi nell'intraprendere il presente studio, in grado considerevole durante l'evoluzione della scrittura musicale, s'arrestò non solo per un ulteriore sviluppo, ma anzi prese indirizzo verso una omogeneità ordinata e precisa, quale la possiamo riscontrare oggigiorno.

Il cammino fu lungo, e a determinarlo contribuirono varie cause. Menzionerò in primo luogo i perfezionamenti della stampa, che permisero di collocare le note molto al di sopra e al disotto del rigo, cosa che riesciva impossibile coi tipi mobili primitivi. Con ciò il rigo potè fissarsi pentalineo, e le chiavi si ridussero necessariamente di numero e di ufficio, facendo cessare quelle difficoltà noiosissime che derivavano in special modo dall'impiego delle *chiavette* (chiavi trasportate) con le quali era spostato il tono.

Anche le svariatissime indicazioni di misura si ridussero notevolmente via via che si resero evidenti due sole forme di tempo, la binaria e la ternaria, colle finissime varianti dei loro raddoppî.

In secondo luogo il pianoforte, mercè opportune innovazioni che ne resero ognora più eccellenti il meccanismo ed il timbro, determinò l'abbandono degli stromenti da pizzico più in voga, e quindi delle loro intavolature; fu salva solo la chitarra, per la quale si comprese come fosse agevolissimo scrivere la musica nella notazione ordinaria.

Questa, unificata ad esprimere il concetto musicale, colla distruzione di tutti i sistemi che miravano soltanto alla pratica del sonatore, può ormai disegnare la finezza più decisa per l'esecuzione su ogni stromento, le sottigliezze ed accentuazioni più minute del ritmo, le sfumature più delicate per l'espressione; — in una parola oggi essa arriva a dimostrare scolpita l'interpretazione sicura del sentimento stesso che ispirava il compositore, a cui offre ricchezza inesauribile di mezzi per fissare ogni sua concezione.

Omogeneità, dunque, definita e coerente nel suo ordinamento concentrato e preciso, come ultima espressione odierna dell'evoluzione nella scrittura dei suoni musicali.

Eppure per la musica si tentò sempre di creare nuove forme di grafie! Gli autori non mancarono di magnificarne i meravigliosi vantaggi in confronto della notazione attuale. Dice il Weckerlin (*Dernier musiciana*) che la Biblioteca del Conservatorio di Parigi possiede più di 60 progetti diversi per la scrittura musicale, tutti rimasti sconosciuti. È noto invece il sistema di J. J. Rousseau a numeri (suoni) e lineette (valori), rimaneggiato dopo di lui da Galin, Paris e Chevé. Fu anche proposta una intavolatura di pianoforte, molto ingegnosa, e, a mio vedere, di una utilità pratica degnissima d'attenzione (Cfr. Fétis, *Biographie universelle des musiciens* al nome *Adorno*). Ma la grafia attualmente in uso, ordinata da una legge naturale, ha tanto salde radici nel passato e tanta gagliardia di sviluppo per affermarsi esclusiva su qualunque altra che si possa immaginare, pur perfettissima. Nè credo che durerà la resurrezione di quei segni convenzionali (*agréments*) coi quali si pubblica oggi la musica di due secoli addietro per cembalo (Bach, Händel, ecc.), dal momento che la notazione può ormai dettagliare *fioriture* di ogni genere senza giovarsi di quelle figure che presterebbero ancora il servigio dei neumi e che la forza ineluttabile dell'evoluzione ha già distrutto.

Bassano, dicembre 1900.

D[r] Oscar Chilesotti.

Arte contemporanea

LA TECNICA DEL CANALE D'ATTACCO

SAGGIO PER LO STUDIO TEORICO-PRATICO
DEGLI ELEMENTI FONETICI DELLA FAVELLA ITALIANA NELL'EMISSIONE VOCALE.

Con 6 figure e numerosi espedienti grafici, prospetti, ecc.

(*Continuaz.* V. vol. VII, fasc. 3°, pag. 501, anno 1900).

CAPITOLO SECONDO.

Delle vocali primarie, loro stampi consonantici e del suono naturale e normale.

In quella guisa che la musica possiede soltanto sette note differenti tra loro, così la favella italiana non riconosce nell'emissione che sette vocali differenti. Fra queste sette se ne distinguono tre, che per le loro proprietà spiccate e speciali diconsi *vocali primarie*, e sono:

I, *A*, *U*.

La vocale *A* posa nel mezzo del sistema vocale; e rappresenta per se stessa il vero e proprio suono vocale dal quale è, conseguentemente, scaturito il suono musicale: perciò questa vocale vien detta pure suono radicale originario.

La vocale *I* segna il limite estremo del dominio vocale chiaro, ed implicita in sè tutte le prerogative di questo dominio; mentre la vocale *U* segna il limite estremo del dominio vocale oscuro e sta a questo nella medesima proporzione della *I*.

Questi due dominî dànno origine ai cosidetti *timbri*, i quali per la diretta relazione con quelli, prendono pure i loro nomi, cioè:

timbro chiaro, vocale primaria *I*; timbro oscuro, vocale primaria *U*. Le altre quattro vocali non sono che gradazioni di quelle primarie e, potremmo dire, ne riempiono gli interstizî.

Lo studio dunque dell'emissione vocale dovrà aver principio da queste tre vocali primarie sì differenti e distinte fra loro, e nelle quali si compendiano non solo le proprietà speciali dei timbri, ma pure le qualità, difetti e fenomeni acustico-musicali del suono vocale. Esse sono l'*alfa* e l'*omega* dell'emissione vocale: in esse si rispecchiano e si riflettono tutti i processi fisiologici, fonetici ed acustici e tutti gli effetti artistico-tecnici d'esso suono, in relazione all'emissione; in una parola, queste tre vocali sono la stessa emissione.

Ma prima di procedere a questo studio è indispensabile di riguardare più davvicino queste tre vocali primarie e separatamente nella loro posizione e formazione nel canale d'attacco, ed in rapporto pure al loro significato fisiologico e psichico; per quindi ricercarne la loro provenienza embrionale, l'espirazione.

A.

È, come abbiamo detto, la sorgente del suono vocale (comunemente *voce*), appunto perchè trovasi per la sua posizione sopra la laringe, presso la glottide solo e fisiologico punto della fonazione (v. Fig. 2ª). Inoltre è vocale radicale, imperocchè da essa nascono, si dipartono tutte le altre; è suono originario perchè si produce nel focolare della voce: Le corde vocali.

A causa della sua formazione viene detta pure *neutra*, poichè si emette senza il concorso particolare d'alcun organo movibile, nè necessita nessuna speciale azione muscolare del canale d'attacco. La produzione d'essa succederà mediante una semplice apertura dell'orifizio boccale, in quella guisa che abbiamo già osservato nell'esercizio ginnastico-muto comulativo, tempo primo. Sembrerebbe dunque che, data la facilità e la naturalezza della sua formazione, essa debbasi trovare perfetta in tutti gli individui; invece è facile d'osservare il contrario: il come ed il perchè lo vedremo in seguito. In noi italiani stessi, che possediamo la formazione di questa vocale in sommo grado di perfezione, sia per la sua purezza, leggerezza e franchezza, sia per la sua produzione immediata, pure è cagione — giusto per

la sua facilità e spontaneità, che degenera spensieratezza e trascuranza — di difetti e cattive abitudini vocali (1).

Per evitare tutto ciò è necessario porci in mente sino adesso quanto segue. Cioè: che lo stesso suono vocale, o semplicemente *vocale*, il quale chiameremo dapprima suono *naturale*, emesso da diversi individui, può dare dei resultati tra loro ben differenti. Di qui nasce la necessità di stabilire un suono che chiameremo *normale*, il quale corrisponda, ed il più esattamente possibile, alla sua posizione e formazione naturale fisiologica; che è quanto dire: tutti gli organi movibili del canale d'attacco, necessarî alla sua produzione, si troveranno corretti e posati convenientemente, ed agiranno consciamente secondo i sani ed esperimentati procedimenti, anche allorchè questi si allontanino un po' apparentemente dal fatto fisiologico del suono naturale. Ottenuto nella suddetta maniera il suono normale, non avremo che continuamente e costantemente ad esercitarlo in unione a tutti gli altri suoni vocali, sino a tanto che non abbia raggiunto, in loro relazione, un certo grado di perfezione che condurrà al suono *ideale*. Questo conterrà, nella sua essenza, tutto ciò che intendiamo dire con le espressioni: *bellezza di emissione*, *grande temperamento*, *grande sentimento*, ecc.; ed includerà, non soltanto la perfezione dei procedimenti fisiologici fonetici ed acustici, ma pure quella dei procedimenti estetici e psicologici.

Vediamo adesso la formazione fisiologica della vocale *A* nel canale d'attacco.

La posizione neutra indifferente degli organi movibili nel canale d'attacco si presuppone durante l'inspirazione nasale, nella quale l'orifizio orale trovasi chiuso leggermente. Aprendo questo lentamente e rialzando nel medesimo tempo un po' il labbro superiore, senza però fare abbandonare agli altri organi movibili la loro posizione indiffe-

(1) Ecco come si esprime il sig. Müller-Brunow intorno a questa vocale: « Lo sviluppo della vocale *A*, sino alla sua produzione rotonda e sonora, abbisogna di quattro o cinque anni di studio assiduo, onde poterla adoprare scolasticamente ed artisticamente, e secondo il suo carattere vero e proprio. Essa necessita, nella sua significazione fondamentale di canto (suono vocale) completo e perfetto, la più grande cura nell'educazione e puossi chiamare a ragione la più difficile tra le vocali ». Non dimenticare che fu un maestro tedesco, e dei più giovani, che scrisse così.

rente e senza suscitare nessuna contrazione muscolare, si comincerà il movimento dell'espirazione per la bocca — un'espirazione un poco più energica che d'abitudine, e che avrà tutto il carattere della formazione aspirata, però senza strepito, della *H* — cercando d'apportarla insensibilmente e naturalmente alla fonazione, cioè alla vibrazione delle corde vocali, col congiungere queste insieme il più leggermente possibile e su d'una *nota* delle più centrali.

Il suono così prodotto sarà il suono naturale fisiologico e proprio ad una pura *A*.

Una formazione difettosa o trascurata di questa vocale può apportare alle seguenti cattive abitudini: la *voce bianca* e la *voce gutturale;* quest'ultima un difetto de' più odiosi nell'emissione vocale e ben difficile ad estirparsi totalmente. Intorno alle cause ed ai rimedî adatti per estirpare od almeno mitigare questi difetti vocali parleremo più innanzi.

È facile assegnare a questa vocale la sua significazione psichico-simbolica. Essa esprime tutto ciò che è materia prima, la natura, la creazione, il rudimentale, la pace, la tranquillità, la soddisfazione, la gioia, ecc.

I.

Questa vocale, abbiamo già detto, segna il limite estremo del vocalismo chiaro; varcato questo limite entriamo immediatamente e naturalmente nel consonantismo. Dunque essa contiene, nella sua produzione sommaria, la più grande quantità di stoffa consonantica sopra tutte le altre vocali: la quale stoffa proviene dalla stessa sua espirazione molto più energica ed assottigliata che di quella della vocale *A*. Quest'assottigliamento della espirazione viene prodotto sopratutto dalla lingua, la quale prende la sua più alta curva verso il palato duro, mentre la sua punta non abbandona mai le radici dei denti incisivi inferiori. La colonna sonora, passando per la stretta fessura tra la lingua ed il palato duro, viene spinta verso i denti superiori e là essa produce il suono caratteristico a questa vocale, nel tempo stesso che la corrente dell'aria esce per l'orifizio boccale al di fuora. Il labbro superiore è più rialzato che in qualunque altra vocale appartenente al dominio chiaro. Il labbro inferiore vien stirato leggermente ed appoggiato ai denti inferiori, coprendoli intiera-

mente. L'orifizio boccale resta per tal modo aperto soprattutto lateralmente. La laringe unitamente all'epiglottide si porta nella più alta sua posizione, mentre la mascella inferiore si abbassa pochissimo. Questa la sua formazione: in quanto alla sua posizione essa è la vocale la più adatta per condurre la corrente dell'aria, divenuta colonna sonora nella laringe, verso il palato duro presso i denti incisivi superiori (vedi fig. 2ª), cioè in quello spazio già da noi ricordato e detto spazio di condensazione, il più propizio a sviluppare gli armonici del suono o della colonna sonora divenuta *nota* musicale e produrne la sua risuonanza. Perciò vocale di grande valore, di una importanza sovrana nell'emissione vocale, di prezioso rimedio per combattere i difetti della voce gutturale e degli altri secondarî detti voci filacciose, scheggiate, rotte, ecc. Nell'istesso tempo però, e giusto per le sue proprietà spiccate e speciali, può apportare al difetto della *voce dentale;* cioè rendere il condensamento della colonna sonora troppo assottigliato ed affilato, perciò stridente; in una parola, troppo consonantico.

Questa vocale, nella sua significazione psicologica, esprime senza dubbio il penetrante, l'istigante, l'energico, l'efficace, il piccante, il sarcastico, e forse pure il leggiadro, il lindo, il sottile, ecc.

U.

Questa vocale è, tanto per la nostra favella, quanto per la emissione, la più difficile e la più refrattaria tra le vocali, segnando, come abbiamo già veduto, il limite estremo del vocalismo oscuro, che è quanto dire il più insonoro. Perciò essa necessiterà d'uno studio più paziente ed accurato di qualunque altra vocale, onde ottenerne il suono normale; cioè dare ad essa quella sonorità che si addice a tutte le vocali nell'emissione, senza snaturarne per questo il suo proprio carattere. L'espirazione che la produce è meno energica di quella della vocale *A* e, come vedremo in seguito, essa nell'emissione vocale è del tutto irrazionale alla formazione fisiologica di questa vocale, che è la seguente: la mascella inferiore non trovasi molto lontana dalla superiore, i labbri però si restringono, spingendosi in avanti e chiudendo quasi tutto l'orifizio boccale. La laringe e con essa l'epiglottide, si trovano nella più bassa loro posizione; ciò che obbliga pure la massa linguale a tirarsi indietro, col rial-

zare un po' il dorso posteriore, abbassare il medio, facendo abbandonare alla sua punta l'appoggio ai denti inferiori, voltandola un po' in alto.

Figura seconda (1).

Posizione delle vocali primarie e dei loro stampi consonantici nel canale d'attacco (suono naturale).

(a) Spazio di condensamento del suono vocale. (b) Cilindro vocale del suono naturale.
(1) Posizione della lingua e del velo palatino nell'emissione *A*.
(2) » » » » *I*.
(3) » » » » *U*.
I, Cavità boccale; II, faucale; III, nasale.

La sua posizione, qual suono naturale, è in alto nella cavità faringea verso le narici interne (vedi fig. 2ª).

---

(1) In questa figura ci è stato impossibile di indicare la posizione della mascella inferiore nelle tre vocali primarie; e la posizione che si osserva deve attribuirsi soltanto alla vocale *A*.

Una formazione difettosa, o meglio, troppo naturale di questa vocale primaria, può condurre ai difetti così detti della *voce nasale, faucale* o *velare.*

Come cupo ed oscuro è il timbro caratteristico di questa vocale, così fosco, tenebroso il suo carattere simbolico. Si presta soprattutto a dipingere situazioni orride, funebri, fantastiche, trucolenti, ecc.

* * *

Abbiamo veduto che ogni vocale primaria contiene in se stessa una maggior o minor dose di stoffa consonantica; la *I* ne contiene una quantità copiosa, la *A* una moderata quantità, e la *U* una quantità minima. Questo in relazione colla favella italiana. La conoscenza della stoffa consonantica delle singole vocali primarie ci permetterà di guardare più a fondo nella natura e carattere proprio e speciale di quelle. A questa stoffa abbiamo posto il nome di *stampo consonantico;* il quale non è altro adunque che quel rumore o strepito leggerissimo e quasi inapprezzabile che fa l'espirazione prima di divenir suono vocale nelle tre emissioni principali *A*, *I*, *U*. Lo stampo consonantico per la vocale *A* è l' *H* (acca), per la vocale *I* l' *J* (*i* lungo), per la vocale *U* il *V* (vu).

Questi stampi consonantici, come puossi ben vedere, sono vere e proprie consonanti in quasi tutti gli idiomi. L'italiano, il più semplice, come abbiamo detto, di tutti, riguarda alfabeticamente l'*H* e l' *J*, come consonanti; ma fonicamente parlando esse non hanno nessun suono proprio e dispariscono, immedesimandosi nelle loro vocali primarie. Infatti l' *H* seguendo in italiano fedelmente la legge fisiologica e non presentandosi che come formula iniziale avanti alla sua vocale, ed episodicamente seguendo alcune consonanti dentali onde prestare loro il carattere gutturale, non ha alcun suono per se stessa. La *J*, del tutto dispersa nell'ortografia moderna, non ha differenza fonetica alcuna dalla *I*. Della consonante *V* è succeduto invece il contrario. Anticamente, nei dialetti italici e nel latino, si confondeva foneticamente con la *U;* oggi giorno essa è nella nostra favella consonante indipendente. Da ciò concluderemo prima di tutto che tra gli stampi consonantici il più razionale è lo stampo della vocale *I;* poichè pure esistendo foneticamente, non forma con quella

che una medesima e stessa produzione; quindi che la favella italiana, oltre essere la più semplice, la più pura e la più fisiologica, possiede anche l'espirazione la più naturale, la più sana e la più favorevole all'emissione vocale, personificata dalla consonante *H*, che, giusto per il suo valore fonetico nullo, giustifica l'assenza in essa di qualunque rumore e strepito aspirativo, tal quale viene prescritta ed usata dai buoni sistemi e metodi d'emissione e di canto, tanto antichi che moderni; infine che la più irrazionale, tra gli stampi consonantici, è la *V* a cagione della sua posizione del tutto opposta alla sua vocale primaria (vedi fig. 2ª).

Collo stesso criterio che ci ha condotti a chiamare le vocali primarie *A*, *I*, *U*, emissioni vocali, potremo perciò chiamare gli stampi consonantici *H*, *J*, *V*, espirazioni vocali, distinguendole così: *H* espirazione *naturale*, *J* espirazione *razionale*, *V* espirazione *irrazionale*.

H.

La consonante *H* non è che un soffio, un alito leggerissimo muto ed impercettibile, il quale, come espirazione naturale, fisiologica, precede l'emissione *A*. Essa serve di preparazione all'atto della fonazione in generale, e compendia in se stessa tutte le qualità indispensabili alla buona *messa del suono* (1). Come sappiamo, esistono due specie di messa del suono: 1° la messa col cosidetto *colpo di glottide*, che è da considerarsi come nociva nell'emissione vocale, e da adoprarsi soltanto eccezionalmente per alcune qualità istrumentali appartenenti alla tecnica delle corde vocali; 2° la messa espirato-muta, che è quanto dire collo stampo consonantico della vocale *A*, la buona e la giusta appunto, perchè è la fisiologica messa del suono e la sola da adoprarsi nell'emissione vocale.

La sua formazione succede, per maniera di dire, sul punto zero di tutte le fonazioni ed articolazioni; e si avvicina molto per questo alla formazione della vocale *A*. Abbiamo detto che la sua produzione è del tutto disparsa nella nostra favella; pertanto essa può presentarsi, come elemento finale, nei cosidetti: « sospiro di soddisfazione

(1) Questa espressione di *messa del suono* non è da confondersi coll'altra: *messa di voce*. Come pure distinguere *suono* ed *emissione vocale*.

o di affanno » (l'interiezione *ah!*) ed ancor, più ripetutamente accentuata, nello « scroscio di risa », il quale non è altro che un succedersi della vocale *A* preceduta o seguita da una leggera espirazione (*ah! ah! ah! ah! ah!*, ecc.). In tutti i casi la sua produzione implicita un movimento, una scossa leggera e spigliata del diaframma. Questa relazione direttissima fra diaframma ed espirazione è già una prova della necessità nell'emissione vocale di adoprare la respirazione diaframmatica.

La sua posizione è ancora più bassa e prossima alla laringe che non la vocale *A* (vedi fig. 2ª).

In riguardo al psicologico significato suo è certo che questo stampo consonantico, allorchè si manifesta fonicamente, ne contiene in sommo grado. Lo provano senz'altro le interiezioni, che, ben sappiamo, sono le espressioni più usate nei momenti esaltati della passione, del dolore, della gioia, dell'affetto; ed alle quali questo stampo trovasi, e sempre, collegato.

J.

Questo stampo consonantico della vocale *I* non è altro che una espirazione molto condensata ed assottigliata dalla speciale posizione degli organi movibili nel canale d'attacco e dal movimento o spinta più energica e più pronta del regolatore dell'espirazione: il diaframma. La sua formazione è, nella nostra favella, identica a quella della sua vocale; la sua posizione è verso il palato duro, appunto nel centro dello spazio di condensamento (vedi fig. 2ª).

Esso implicita dunque in se stesso tutte le proprietà e prerogative dell'emissione *I;* anzi, per dato e fatto della sua posizione conterrebbe quelle prerogative ancora in più alto grado e valore nella emissione vocale, se a noi fosse possibile ammetterle un qualunque suono caratteristico. Ma allora ci troveremmo già nel dominio consonantico; e più precisamente all'*J* consonante palatina con suono primario ed appartenente alle favelle teutoniche (1); ed inoltrandosi

(1) Un fatto filologico di un certo interesse a proposito della relazione tra la *J* tedesca ed il *G* italiano, l'abbiamo nell'espressione *già*, che noi adopriamo nel linguaggio famigliare in segno di adesione e di conferma, rimpiazzando sovente il nostro *sì*. Essa non è altro che l'*ja* tedesco ancor più consonantizzato all'italiana.

sempre più in quel dominio, al *g* francese in *génie* ed agli elementi consonantici italiani fricativi esplosivi *G* e *C*. Ma di questo più davvicino, allorchè parleremo delle consonanti.

Come la sua produzione, pure la sua significazione simbolica sarà la stessa che quella della vocale *I*.

V.

Uno de' fatti fisiologici de' più gravi nella fonologia e degno di riflessione per gli studiosi, lo dà questo stampo consonantico della emissione oscura *U*. Egli è interessante, non solo per la scienza, ma pure sorprendente nel nostro caso per la sua efficacia nell'emissione vocale. Avremmo dovuto in questa abbandonare forse il timbro oscuro, pertanto sì importante per la ricchezza e varietà dei colori fonetici e pe' suoi caratteri psichico-simbolici, se non avessimo potuto ricorrere, nella sua produzione, all'appoggio del suo stampo consonantico; il quale, non soltanto lo estrae dalla sua posizione naturale, la parte superiore dellà cavità faringea, ma lo obbliga a piegarsi al palato duro verso i denti incisivi superiori ed a sfiorare, nella sua uscita al di fuori, il labbro superiore.

Questo stampo consonantico è qualche cosa di più che la sola stoffa consonantica della vocale *U*, che, come sappiamo, ne possiede pochissima; esso stampo è vera e propria consonante, e non solo in italiano, ma in tutti gli idiomi, se togliamo la lingua inglese — la più inconseguente fonicamente di tutte le favelle — ove essa si confonde quasi del tutto colla vocale *U*, presentando una novella prova in nostro favore, e giustificandone la denominazione d'espirazione irrazionale dell'emissione oscura (1).

Come consonante indipendente essa appartiene al gruppo delle sonore (grammaticalmente: liquide-semivocali), ed implicita per questo nella sua produzione sommaria la vibrazione, sia pure leggerissima, delle corde vocali. Si forma così: la lingua posa nella sua posizione ordinaria; cioè giace in avanti con la punta appoggiata leggermente

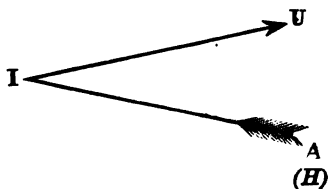
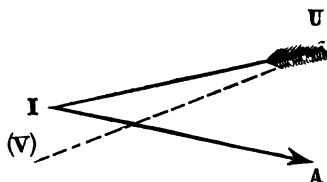
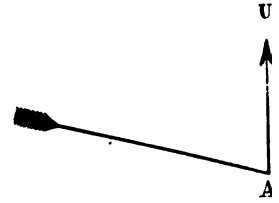
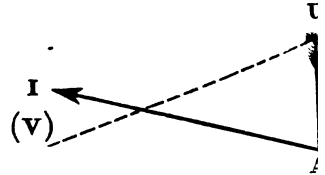
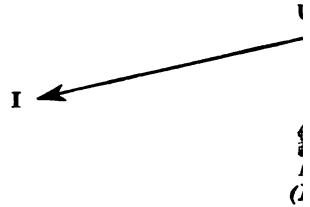
(1) Nel linguaggio scientifico della Fonologia questa consonante viene anche chiamata appunto « appendice labiale irrazionale ».

alla radice dei denti incisivi inferiori. Il labbro superiore trovasi rialzato, lasciando scoperti i denti superiori, i quali leggermente vanno appoggiandosi sul labbro inferiore; questo si stira coprendo totalmente i denti inferiori, e dando all'orifizio boccale una forma molto prossima a quella richiesta per l'emissione chiara *I*. Questa posizione apporta a correggere l'altra, sì sfavorevole per l'emissione vocale, delle labbra raggruppate e spinte in fuori propria della vocale *U*. La sua posizione trovasi tra i denti superiori ed il labbro inferiore (vedi fig. 2ª). Porre bene attenzione di non confondere questa consonante con la sua consorella sorda, la labio-dentale fricativa *F*, con la quale ha comune la posizione e la formazione, e si distingue solo per la spinta molto meno energica della corrente dell'aria prodotta dal diaframma e per il concorso delle vibrazioni delle corde vocali.

Questa consonante sonora fricativa possiede al sommo grado la singolarità psicologica di esprimere tutto ciò che è scorrevole, cullante, ondulatorio e fluttuante.

***

Esercizî delle vocali primarie precedute e sorrette dal loro rispettivi stampi consonantici (suono naturale).

Serie Prima.

La formazione del suono non è nè declamazione, nè (
bensì studio dell'emissione vocale, onde rendersi padroni
nismo e del meccanismo di quello.

(1) Pure discendendo e spostandone, a seconda dei casi e del bisog

L'esercizio orale si farà su di una *nota* la più comoda e la più centrale della lingua parlata.

Ogni misura dell'esercizio musicale sarà uno studio a sè.

I primi tentativi vocali, tutti lo sappiamo, devono venir fatti in una moderata estensione. La nostra moderna scala è già troppo estesa per i primi passi nello studio dell'emissione: raramente s'incontrano otto suoni di ugual forza e vastità nella voce di un principiante. L'esaccordo del Medio Evo « la patria, il focolare del suono » come il Crysander ben a ragione lo chiama, è abbastanza esteso per lo studio delle vocali ed è da raccomandarsi almeno per i primi tempi di questo.

È ben sottinteso, che l'allievo, prima di cominciare questi esercizi, abbia già per un periodo di tempo più o meno lungo, praticato gli esercizî ginnastico-muti presentati più indietro; e giunto per mezzo di quelli ad un certo grado di abilità nella conoscenza e signoreggiamento tanto degli organi movibili del canale d'attacco, quanto nell'azione della respirazione diaframmatica. Raggiunto questo grado e compresane la necessità e l'importanza capitale, non avremo adesso più bisogno di lottare contro cavità inesplorate e sbarrate, contro organi volubili e ricalcitranti e contro sforzi e pressioni muscolari. I difetti naturali di emissione, se soltanto occasionali e non organici, le cattive abitudini di pronunzia ecc., avranno diminuito d'influenza, se non del tutto disparsi. Dunque l'attacco delle emissioni vocali *A*, *I*, *U*, non creerà all'allievo nostro nessuna difficoltà; tanto più che, oltre lo studio teorico sino adesso presentato, avrà pure in suo aiuto il continuo controllo degli stampi consonantici.

Faremo anche osservare che questi stampi, considerati come punto d'appoggio articolatorio delle vocali primarie, produrranno una tranquilla e regolare espirazione, servendo nell'istesso tempo, a condurre convenientemente la corrente dall'aria divenuta suono nello spazio di condensamento, per quindi poter venir gettata al di fuora; mentre l'attacco delle vocali in generale studiato senza alcun appoggio consonantico, oltre sviluppare una espirazione irrequieta ed incerta, obbligherebbe la colonna sonora a dirigersi e condensarsi nelle loro rispettive naturali posizioni (suono naturale); in maniera prevaricata, come abbiamo già osservato, nell'emissioni *A*, *U* e forse esageratamente giusta, ciò che è pure da evitarsi, nell'emissione *I*. Invece

gli stampi consonantici, ripetiamo, aiutano il suono vocale, nato nella glottide tra le corde vocali, a portarsi al palato duro (*appoggio*), parete la più solida e la più sonora del canale d'attacco, verso i denti incisivi superiori, nella parte anteriore della cavità orale o avambocca; e là risuonare nella così detta *maschera del viso* (imposto). In questo pure seguiamo, non solo il fatto fisiologico-fonetico della nostra favella, la quale c'insegna che sempre ed in qualunque produzione fonetica, sia essa dentale, labiale, palatina, nasale o gutturale, la corrente dell'aria o colonna sonora deve attraversare la cavità orale ed uscire fuori intieramente, e soltanto, per l'orifizio della bocca — ma bensì anco i precetti sull'emissione de' nostri metodi dell'antica scuola italiana.

Sarà bene di consigliare all'allievo di dare agli stampi consonantici *H*, *J* — che, come abbiamo già detto, sono nella nostra favella l'uno scomparso foneticamente, l'altro scomparso nell'ortografia, ma fonicamente immedesimato colla vocale *I* — un valore più articolatorio; cioè esagerandone le loro proprietà consonantiche in relazione alle proprietà vocali delle tre emissioni; che è quanto dire: alla *H* un carattere consonantico aspirativo come nella nostra favella la interiezione (*h*) *Ah!* ed alla *J* un carattere fricativo, che si avvicini al *J* e *g* francese ed al *g* italiano come formula mediana (p. es. in *magia*): tutto questo però col solo pensiero, o meglio, più mentalmente che effettivamente.

Gli espedienti grafici del suono naturale saranno da per se stessi ben chiari e non necessiteranno di una dettagliata spiegazione; specialmente allora quando avremo osservato attentamente l'antecedente figura seconda. La freccia che in quegli espedienti forma angolo acuto significa la direzione della colonna sonora nel canale d'attacco del suono naturale nelle tre emissioni.

Questi espedienti manifesteranno la loro intiera importanza più innanzi, allorchè parleremo del suono normale o neutralizzamento delle vocali primarie.

Adesso alcunchè sulla posizione dell'orifizio boccale, della laringe, della testa ecc., nell'emissione delle *note* dell'esercizio musicale. In generale, ma non sempre nè in maniera caricata, la posizione del labbro superiore rialzato in modo da lasciare scorgere almeno un po' la fila dei denti incisivi superiori, e del labbro inferiore stirato ed

appoggiato leggermente ai denti inferiori coprendoli, è da preferirsi nell'emissione vocale all'altra posizione, presa come principio sistematico, delle labbra spinte in avanti e rattrappite, lasciando soltanto una piccola uscita ovale alla condotta sonora. La prima posizione, che come si vede e si vedrà chiaramente ad ogni passo è quella che si addice al dominio vocale chiaro e fisiologicamente a tutti gli elementi consonantici della nostra favella, favorirà il neutralizzamento del vocalismo oscuro, permettendo al suono pure in quello di *portare* e presterà alla pronunzia la sua proprietà incisiva e distinta, apportando alla chiarezza ed alla comprensibilità immediata della *parola*.

Sulla laringe non dovrà essere esercitata nessuna pressione; perciò nè abbassamento nè alzamento volontario, prescritto; ma sibbene lasciarla libera di seguire, oltre i movimenti fisiologico-fonetici osservati nella formazione delle tre vocali primarie, pure i movimenti fisiologico-acustici dell'altezza o profondità del suono musicale — tutti movimenti che, come vedremo più innanzi, si trovano tra essi in strettissima relazione.

La testa compresovi il collo sino alle clavicole, e con essa tutti i suoi sistemi muscolari, deve trovarsi nella posizione la più tranquilla e naturale in compatibilità coi differenti movimenti degli organi del canale d'attacco, con una inclinazione piuttosto al basso che all'alto; e ciò onde liberare il più possibile la laringe da qualunque contrazione e pressione, e permettere alla colonna sonora di arrivare francamente e presto nello spazio di condensamento.

Osservato alla posizione delle labbra, l'apertura dell'orifizio orale succederà col semplice abbassamento della mascella inferiore; un abbassamento sempre moderato e possibilmente uguale per le tre vocali primarie. Quest'apertura è da osservarsi scrupolosamente nel primo tempo degli esercizî d'emissione, dovendo più tardi subire alcune modificazioni. La faccia, l'espressione del viso, deve essere naturale, un po' sorridente, non mai esageratamente seria e triste con inarcamento delle ciglia o raggruppamento delle rughe frontali: questo sarebbe un segno di sforzo di emissione o contrazione muscolare.

È pure da raccomandarsi di studiare in piedi, od almeno seduti comodamente; in maniera che tutti gli organi partecipanti sieno liberi e pronti a qualunque richiesta partecipazione. Il migliore ac-

compagnamento della voce è un altra voce e non un istrumento temperato come il pianoforte: nel nostro caso gli esercizî di emissione verranno praticati tutt'affatto a *solo*. Un diapason, un violino, un tasto del pianoforte basteranno per dare l'intonazione del primo suono.

La durata di ciascuna misura deve essere di circa 10 secondi, e coll'esercizio, procurare di portarla sino a 15 o 20 secondi. Nell'abbandonare il suono evitare di diminuirlo esageratamente, ma lasciarlo con naturalezza, appoggiando insieme le labbra. Prima di attaccare l'altro suono è necessario fare una pausa di 4 o 5 secondi, onde prendere nel modo già indicato, il respiro intiero, osservando attentamente e coscenziosamente a tutto quello che è stato detto riguardo alla posizione e formazione delle vocali primarie e loro stampi consonantici, alla respirazione, alla posizione della testa, del corpo ecc.

Il grado dinamico di questi esercizî musicali sarà il *mf*, sino a tanto che non vi saranno indicazioni speciali.

***

L'esercitare l'allievo nello studio dell'emissione su di una sola delle vocali primarie è riconosciuto oramai come un procedimento difettoso, da evitarsi perciò il più possibile. Da qui la necessità di esercitarle vicendevolmente; e non soltanto per cagione dei movimenti fisiologici sì caratteristici, sì differenti assolutamente tra loro e perciò molto più facili a discernerli e stabilirli nel confrontarli simultaneamente, ma anche per giungere, in un tempo relativamente breve, e quasi insensibilmente, all'acquisto del suono normale, che è quanto dire alla *Neutralizzazione* delle tre emissioni primarie e dei loro timbri.

È questa neutralizzazione lo scopo principale di questo studio; non essendo nostra intenzione, nè entrando nel nostro còmpito, il raggiungere il suono ideale; poichè ciò ci condurrebbe nel campo vero e proprio della declamazione vocale (o canto, come chiamar si voglia). La buona emissione vocale si ottiene sopratutto per mezzo di detta neutralizzazione — da non confondersi col suono vocale neutro *A* — che si ottiene dapprima coll'aiuto scambievole delle vocali primarie tra loro, quindi coll'aiuto delle vocali secondarie, ed

in ultimo per mezzo delle consonantiche articolazioni, che con quelle trovansi in istretta parentela.

La neutralizzazione, s'intende, riguarda intimamente e principalmente il suono vocale musicale; e secondariamente il suono orale; ed è quel procedimento che, senza togliere alle tre principali emissioni nessuna delle loro proprietà essenziali, serve a noi per salvaguardarci di cadere in quei difetti e cattive abitudini che da esse, come abbiamo veduto, si dipartono. Un riepilogo di essi difetti non ci sembra qui ovvio del tutto.

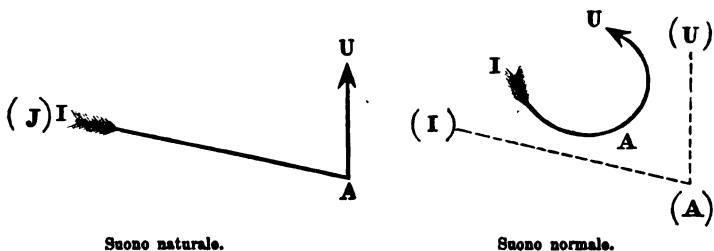
Sappiamo già che dalle vocali primarie scaturiscono le differenti qualità metalliche del suono vocale.

Dalla vocale *I* scaturisce la voce dentale, dalla vocale *U* la voce nasale, velare e faucale a seconda della più o meno elasticità ed ubbidienza del velo palatino. Qui incontriamo pure una prova delle conseguenze prevaricanti, alle quali apporterebbe lo studio dell'emissione con una sola di queste vocali. E noi italiani specialmente ne sappiamo già qualche cosa di queste conseguenze nell'abuso che la nostra vecchia scuola faceva nell'emissione della vocale *A*; la quale è vero ci apportava ad una tecnica perfetta delle corde vocali a discapito però della varietà dei timbri e loro neutralizzamento, della facilità di emissione, ed alla mancanza, il più delle volte, di forza espressiva declamatoria.

Pur troppo bisogna riconoscere che giusto la vocale *A* è quella che più delle altre vocali primarie ha bisogno del procedimento della neutralizzazione e di uno studio prolungato e prudente di osservazione. Gli stessi fatti fisiologici, che provengono dalla natura della nostra favella, ci apportano a dei resultati inconseguenti, irrazionali intorno a questa vocale, mettendoci in imbarazzo onde darle un carattere reciso ed assegnarle un còmpito nell'emissione vocale. La volubilità e la malleabilità di questa vocale, che si riscontrano in quei fatti, ci consolidano sempre più della sua difficoltà nell'emetterla giustamente. Le vocali *I* ed *U* sono è vero, quali suoni naturali, confini angolosi e difettosi del vocalismo; ma hanno, oltre l'aiuto dei loro stampi consonantici più favorevoli alla buona emissione che lo stampo della vocale *A*, pure una posizione più costante, stabile, mentre la vocale *A*, sorgente del suono e della vita vocale, nella sua stessa bellezza non si spoglia delle debolezze a questa inerenti: l'incostanza e l'instabilità.

Ma lasciamo l'iperbole e torniamo al pratico. Per meglio comprendere il processo della neutralizzazione delle vocali primarie abbiamo pensato primieramente e teoricamente di servirci degli stessi espedienti grafici già presentati e che indicano il suono naturale, contrapponendovene altri, da quelli derivati, che indicheranno il suono normale o suono neutralizzato. Appresso, ed in maniera pratica, presenteremo le vocali secondarie e ne dimostreremo l'importanza quale mezzo di neutralizzazione di tutto il vocalismo.

Come puossi ben vedere in quegli espedienti la colonna sonora, qual suono naturale, percorre il canale d'attacco, formando un angolo acuto. Questo angolo acuto, nel nostro caso, esprime graficamente i difetti inerenti alle tre vocali primarie. Esso sarà perciò da evitarsi il più possibile, dando per così dire a quella colonna una forma più arrotondata, amalgamando il suono naturale, rendendolo più omogeneo, più normale. Cio potrà esprimersi graficamente così. Prendasi, per esempio, l'espediente grafico del suono naturale N. 3 (1).

Suono naturale. Suono normale.

Riducendolo a quest'altra forma avremo il suono normale o neutralizzamento delle tre vocali primarie, che è quanto dire: cercheremo di allontanare l'emissione chiara *I* dai denti, portandola un po' indietro nella cavità orale; avvicineremo il più possibile l'emissione oscura *U* verso l'orifizio boccale ed alzeremo la posizione dell'emissione primitiva *A*, portandola dalla cavità faringea nella cavità orale. Per il neutralizzamento dell'emissione oscura abbiamo già, come fu detto, un possente ausiliare giusto nella sua espirazione irrazionale o stampo consonantico; per le altre due emissioni però

(1) Tutti gli altri numeri nell'istessa guisa ridotti.

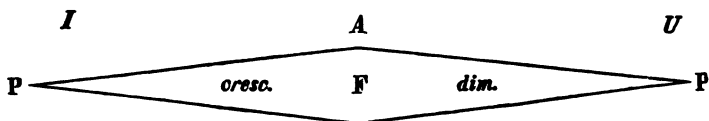
le loro espirazioni o stampi saranno di aiuto ed appoggio per il loro neutralizzamento sino ad un certo punto: per ottener ciò completamente sarà forse necessario ancora di attendere e di trovare più innanzi i loro definitivi ausiliari nello studio delle vocali secondarie. Intanto sia qui ancora dimostrata la necessità, onde ottenere il suono normale, di conoscere la posizione e la formazione delle vocali primarie e sopratutto le posizioni sì differenti in cui trovansi gli organi movibili del canale d'attacco. Nella *U* ci ricorderemo di portare la lingua un po' al basso senza gravare però l'osso di essa sulla laringe: in quanto alla posizione delle labbra basterà pensare, pure allorchè l' *U* non servirà d'attacco, al suo stampo consonantico. La vocale *I* presenterà alcune difficoltà per portarla un po' indietro, onde dare a questa emissione l'apertura necessaria della cavità orale per la condensazione del suo suono. Infatti la cavità orale è imbarazzata quasi intieramente dalla massa linguale, la quale trovasi nella sua più alta curva verso il palato duro. Rimedieremo in parte a questo impedimento ricordandoci di tener appoggiata sempre la punta della lingua alla radice dei denti incisivi inferiori e nell'istesso tempo tentare di abassare il più possibile la mascella inferiore, venendo così ad ottenere un allargamento, non solo dell'orifizio boccale, ma pure della cavità orale.

Le difficoltà della vocale *A* saranno molto maggiori. Abbiamo già accennato alle conclusioni, la maggior parte irrazionali ed inconseguenti, alle quali apportano in questa emissione i fatti fonologici. Noi crediamo bene di tenerci al più importante di questi, quello delle *Permutazioni*, che, come sappiamo, consiste nel prestare ad alcune articolazioni consonantiche palatine la caratteristica del suono gutturale. E ragioniamo: se *A* appartenesse, come suono naturale, al dominio del vocalismo chiaro, essa pure dovrebbe far ritenere a quelle consonanti viandanti il suono dolce che esse hanno accompagnate dalle vocali appartenenti a quel dominio. Invece essa le permuta completamente, prestandole già un suono di carattere gutturale e quello stesso che esse hanno accompagnate dalle vocali appartenenti al dominio oscuro. Ricorderemo pure il fatto filologico comparativo che questa vocale in quasi tutti gli idiomi tende più che altro al dominio vocale oscuro; dunque dedurremo che, onde ottenerne la sua neutralizzazione o suono normale, sarà prudente,

almeno nella maggior parte dei casi ed allorchè sopratutto non avremo a combattere il difetto della voce gutturale, di dare ad essa una lieve assonanza di carattere oscuro; ciò alzando convenientemente il velo palatino in forma rotonda, come abbiamo già indicato negli esercizî ginnastico-muti di quell'organo, e tenere il dorso medio e posteriore della lingua un po' rivolti verso il basso.

Sarà pure osservato in tutti gli esercizî musicali:

1° I colori differenti e caratteristici che produrrà ogni *nota* dell'esaccordo su ciascuna delle tre vocali primarie; cioè: la sonorità metallica e piena della vocale *A*, la risuonanza energica e pungente della vocale *I*, ed il rimbombo opaco, molle e rinchiuso della vocale *U:*

2° La differenza fisiologica della forza dinamica di queste vocali, che potrà riassumersi così:

3° La difficoltà per inviare il suono della *A* alla U soprattutto nelle note superiori dell'esaccordo, senza far nascere un piccolo stacco o scheggiamento. Qui si convergono e s'incrociano altre cagioni ed altri fatti di ordine fisico-acustico, i quali provengono dalla relazione intima fra suono e vocale e che ci riserberemo di esporre, e chiarire del nostro meglio, più innanzi. Per adesso, passiamo senza altro allo studio delle vocali secondarie.

(*Continua*).

C. Somigli.

INTORNO ALLA MISURA
DEGLI INTERVALLI MELODICI

Esperienze ed Osservazioni.

1. — Dicesi *melodico* l'intervallo che passa tra due suoni musicali prodotti successivamente, per distinguerlo dall'*intervallo armonico* che è tra due suoni prodotti simultaneamente, o formanti accordo musicale.

Questa distinzione ha ragione di essere, sia per l'arte che per la scienza. In ogni fase della progressiva evoluzione dell'arte, la questione dell'intervallo ebbe grandissima importanza, perchè esso va riguardato come fattore principale del sistema; ma nell'ultima fase (la moderna) ne acquistò ancor più. Infatti nella nostra musica l'intervallo (per la sua ampiezza e distribuzione) divenne elemento costitutivo, non solo del *disegno melodico*, come in ogni tempo; ma anche del *disegno armonico* che è caratteristico del nostro sistema.

Quante discussioni scientifiche siensi fatte in ogni periodo della storia musicale, da Pitagora, Aristosseno, Euclide, ecc. fino a Delerenne e Mühring e Ritter in favore e contro l'intervallo pitagorico e sinfonico, si può leggere nel *Journal de Physique*, del 1872, t. I, pag. 109, *Sur l'histoire de l'Acoustique musicale,* par E. Mercadier.

Io mi limito a rilevare che oggi pure la questione degli intervalli è viva più che mai: essa ha per oggetto precisamente il confronto tra gli intervalli melodici e gli armonici.

Helmholtz con una analisi profonda dei suoni isolati e in combinazione, avea dato una dimostrazione sperimentale (non soltanto psicologica come per lo passato) degli accordi musicali addirittura incontestata. Il risultato fu questo, che siccome le scale si considerano come formole rappresentative dei sistemi musicali, così la *scala acustica* o *naturale*

$$1,\ \frac{9}{8},\ \frac{5}{4},\ \frac{4}{3},\ \frac{3}{2},\ \frac{5}{3},\ \frac{15}{8},\ 2$$

è quella che rappresenta il sistema moderno; perchè da essa si può riconoscere il numero, l'ampiezza, i caratteri degli intervalli de' suoni che la costituiscono e la loro mutua dipendenza.

Blaserna coi suoi lavori pubblicati nei *Rendiconti* della R. Accademia dei Lincei (2 e 16 maggio 1886) fece fare un vero passo alle teorie di Helmholtz che egli aveva già propugnato nel suo libro: *Le son et la musique;* infatti ci ha dato la chiave per isciogliere queste e molte altre questioni, dimostrando, in una sintesi sistematica dei rapporti acustici, la mirabile struttura e ricchezza del sistema musicale armonico specialmente nelle modulazioni che gli sono caratteristiche (1).

Ciò non ostante in molti scrittori di cose musicali è entrata la convinzione che alcuni intervalli omonimi de' suoni abbiano diversa grandezza, secondochè si producono successivamente o simultaneamente. I buoni artisti, specialmente i suonatori d'istrumenti ad arco, che nelle esecuzioni seguono l'ispirazione del genio, sanno che il loro orecchio esige certi spostamenti de' suoni e una conseguente distensione o contrazione d'intervalli ai quali non corrisponde alcuna combinazione armonica sopportabile. D'altra parte è innegabile che il predominio, in pratica, della scala temperata, posta tra la acustica e la pitagorica, ha reso oltremodo difficile l'apprezzamento degli intervalli. Ne seguì che i teorici, pur riconoscendo i pregi in teoria della scala naturale, si schierano contro; giudicandola, come fa Dr Oscar

(1) Nel mio lavoro, la *Enarmonia* (*Giornale Arcadico*, serie III, n. 14), ho tentato di dare una interpretazione artistica a quelle relazioni numeriche.

Chilesotti, insufficiente alla evoluzione compiuta dell'arte moderna, perchè *è in aperto contrasto coll'essenza della modulazione* (!) che è la sua grande risorsa (1); ovvero, rigettandola come impraticabile, non solo per le difficoltà tecniche eccessive, ma per ragioni artistiche consistenti principalmente *nella preponderanza della melodia sulla armonia* (2).

L'unico argomento che abbia vero valore scientifico sono ancora le esperienze di Cornu e Mercadier del 1869-71 (3), perchè furono dirette alla misura degli intervalli melodici, e gli autori hanno formulato le loro conclusioni in forma determinata.

Esse suonano così:

I. *Gli intervalli musicali de' suoni successivi d'una melodia senza modulazioni appartengono alla gamma pitagorica:*

$$1, \frac{3^2}{2^3}, \frac{3^4}{2^6}, \frac{2^2}{3}, \frac{3}{2}, \frac{3^3}{2^4}, \frac{3^5}{2^7}, 2.$$

II. *Gli intervalli de' suoni simultanei degli accordi, base dell'armonia, appartengono a sistemi diversi dipendenti dalla complessità degli accordi. Ma quelli degli intervalli più semplici, terze, seste, accordi perfetti, ecc. possono considerarsi come appartenenti alla scala de' fisici.*

Nel presente lavoro io mi sono proposto di riprodurre le esperienze di Cornu e Mercadier in forma più sistematica e determinata e specialmente di dare ai risultati una interpretazione artistica più logica e precisa. Inoltre essendo nata tra i musici una certa diffidenza per le teorie di Helmholtz (4) che si basano essenzialmente sulla scala acustica e naturale, mentre la melodia sembra preferire la scala pitagorica, mi propongo di richiamare al giusto prestigio le teorie acustiche. Invero, a torto si contrappone, come contraditoria, l'espe-

---

(1) *Rivista Musicale Italiana*, vol. VII, fasc. 2°, pag. 371, anno 1900.

(2) M. Léon Boutroux, *Revue scientifique*, 10, 17, 24 marzo 1900.

(3) Comptes Rendus de l'Académie des Sciences.

(4) A. Lavignac pensa che la teoria di Helmholtz *ne satisfait pas absolument les sens artistiques* (*La musique et les musiciens*. Paris, 1896).

rienza di Cornu e Mercadier, alla teoria di Helmholtz, pel fatto che la melodia ammette degli intervalli che non esistono nell'armonia; mentre si può dimostrare l'esistenza dell'intervallo pitagorico nella melodia, come un corollario delle dottrine di Helmholtz intorno agli accordi musicali; anzi se ne può ricavare perfino l'uso sistematico dello stesso. Tutt'al più può considerarsi come una lacuna, in Helmholtz, il non aver riconosciuto il vero intervallo melodico, come riconobbe l'armonico.

Egli, a questo proposito, non ha che un parere congetturale: infatti dice: « In una successione melodica di suoni la terza non è un « intervallo caratterizzato in maniera certa. I musici sono abituati « alle terze del piano-forte troppo alte. Nella successione isolata — *do*, *mi*, *sol* — io non saprei scegliere tra le due terze (armonica « e pitagorica che differiscono d'un comma $\frac{81}{80}$) ma nell'accordo sul« l'*harmonium* la pitagorica è insopportabile. Può essere che come « sensibile la terza pitagorica sia più espressiva ».

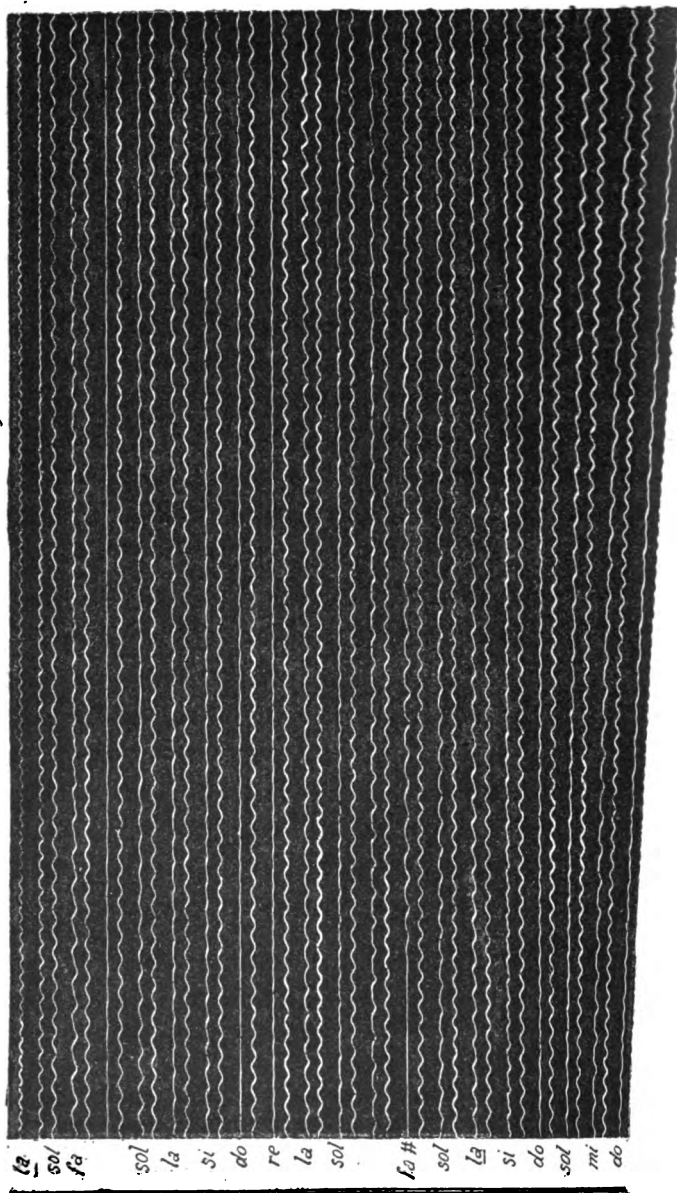
2. *Esperienze.* — È noto che l'intervallo di due suoni si misura dal rapporto dei numeri delle vibrazioni che si richiedono, in uno stesso tempo, per produrre quei suoni: così se uno è prodotto da due vibrazioni, mentre l'altro ne vuole tre, il rapporto $\frac{3}{2}$ sarà la misura dell'intervallo de' due suoni. Con questa regola è facilissimo calcolare gli intervalli de' suoni d'una melodia, quando si sappia quante vibrazioni in uno stesso tempo corrispondano a ciascun suono di essa. Per contare queste vibrazioni, ecco come ho condotto l'esperienza. Ho accoppiato un corista magneto-elettrico registratore (cioè munito di setola di cignale all'estremità d'un rebbio che serve di stile) al fonautografo di Scott, in tal guisa che le due punte degli stili fossero distanti incirca due millimetri e poste sulla retta parallela alle generatrici del cilindro ricoperto di carta annerita con nero fumo. Il cilindro ruota automaticamente per un congegno di orologeria: il corista che serve da cronometro, oscilla costantemente animato dalla corrente d'una pila Grenet, descrivendo collo stile sulla carta una sinusoide più o meno distesa secondo la velocità di rota-

zione del cilindro, ma sempre con egual numero di vibrazioni nello stesso tempo. Se un cantore o un sonatore eseguisce una melodia dinanzi al paraboloide, lo stile del fonautografo traccierà simultaneamente la curva melodica accanto alla curva del corista. Ogni suono secondo la sua altezza sarà rappresentato da una porzione di sinusoide caratteristica. Affinchè ognuno possa farsi l'idea del risultato di questa operazione e del modo di numerare le vibrazioni corrispondenti a tempi uguali, riporto qui una porzione di disegno grafico della prima melodia sulla quale ho fatto le prove. Questo disegno serve pure di controllo ai numeri da me ricavati, potendo ognuno da sè numerare le vibrazioni di parecchi suoni, dei quali ho segnata la nota in margine al disegno sulla propria sinusoide. Avverto che col La sottolineato si suol indicare il *La* della scala acustica, per distinguerlo dal *La* pitagorico che è più alto d'un comma.

La curva del corista serve di cronometro. Basta numerare quante vibrazioni rispondono in ciascun suono per un egual numero di vibrazioni del corista (io le ho calcolate per mille) e sapremo quante vibrazioni rispondono ad ogni nota della melodia nello stesso tempo. Ad esempio la sinusoide del La contiene 35 vibrazioni per 41 della sinusoide sovrapposta del corista, quindi saranno $\frac{35}{41} = 853,6$ vibrazioni del La per ogni mille del corista: il *La* ne conta 40 per 46 del corista cioè $\frac{40}{46} = 869$, per mille. Facendo ora il rapporto *La* : La $= 1,0179$, si ottiene una frazione approssimativamente eguale ad $\frac{81}{80}$.

Nel diagramma si potrà osservare che nel La figura soltanto mezza vibrazione più che nel *La*, su quaranta del corista; sembra poco; ma tanto basta perchè il *La* sia pitagorico, e il La sia naturale. Infatti si richiedono 80 vibrazioni nel secondo, perchè il primo ne contenga un'intera in più, cioè 81. Nelle seguenti tabelle non ho riportate le letture dirette, sibbene i numeri ottenuti dividendo tutti pel numero delle vibrazioni della tonica *Do*. In questo modo sono riportati tutti i valori nei limiti della scala, e i miei risultati sono comparabili con quelli di Cornu e Mercadier.

Intorno al diagramma devo far notare che non essendo che l'ottava

parte incirca di quei diagrammi sui quali ho preso **la medi**

non può essere sufficiente per calcolare i numeri delle vibrazioni

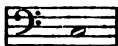
relativi di ciascuna nota segnata in margine. Io ho scelto quella porzione che conteneva le sinusoidi dei quattro La contenuti nella melodia della prima tabella, che si leggono dal basso in alto come tutte le note della melodia. Di alcune altre note, come del terzo *Sol* e delle ultime *Sol*, La, appare nel diagramma l'estremità della propria curva e il principio della curva della nota che segue; quindi sarebbe errore prendere la media di quelle vibrazioni per controllare i numeri della tabella corrispondente che furono ricavati dall'intero diagramma. Mio scopo era di dare una garanzia per le note controverse della scala, che sono: il *Mi*, il *La* e il *Si*; ed a ciò è sufficiente il diagramma. Ecco i risultati di otto prove:

1ª Tabella. — *Melodia* del Mº Gualtieri.

Scale							
acustica	1,000	1,250	1,500	2,000	1,875	1,666	1,500
pitagorica	"	1,266	"	"	1,898	1,687	"
Misure							
I	1,000	1,247	1,498	2,000	1,877	1,666	1,498
II	"	1,247	1,500	"	1,8752	1,668	1,500
III	"	1,255	1,497	"	1,860	1,657	1,497
IV	"	1,259	1,500	"	1,875	1,680	1,500
V	"	1,2496	1,500	"	1,900	1,6606	1,520
VI	"	1,242	1,499	"	1,844	1,651	1,499
VII	"	1,248	1,500	2,001	1,876	1,670	1,500
VIII	"	1,252	1,499	2,002	1,8754	1,670	1,501

			II				III	
Scale								
acustica	1,4059	1,500	1,666	2,25	2,000	1,875	1,666	1,500
pitagorica	1,4238	„	1,687	2,278	„	1,898	1,687	„
Misure								
I	1,408	1,500	1,680	2,256	2,000	1,888	1,682	1,4988
II	1,420	1,500	1,690	2,262	„	1,898	1,690	1,500
III	1,430	1,499	1,686	2,256	„	1,92	1,686	1,501
IV	1,426	1,501	1,687	2,254	„	1,875	1,687	1,500
V	1,410	1,503	1,695	2,264	„	1,892	1,700	1,500
VI	1,411	1,499	1,673	2,256	„	1,876	1,661	1,499
VII	1,401	1,500	1,702	2,252	„	1,875	1,700	1,502
VIII	1,408	1,500	1,695	2,260	„	1,877	1,694	1,499

			IV			V			
Scale									
acustica	1,333	1,500	1,666	1,125	1,875	1,666	1,500	2,000	1,250
pitagorica	„	„	1,687	„	1,898	1,687	„	„	1,266
Misure									
I	1,333	1,500	1,666	1,124	1,875	1,666	1,503	2,000	—
II	1,336	1,500	1,664	1,126	1,875	—	—	—	—
III	1,338	1,503	1,665	1,127	1,8925	1,650	1,501	—	—
IV	1,335	1,500	1,666	1,130	1,876	1,665	1,500	1,999	1,250
V	1,340	1,500	1,666	1,130	1,896	—	—	—	—
VI	1,333	1,499	1,650	1,126	—	—	—	—	—
VII	—	—	—	—	—	—	—	—	—
VIII	1,340	1,501	1.665	—	—	—	—	—	—

I numeri della tabella scritti sotto ciascuna nota della melodia, indicano l'altezza relativa di ciascun suono rispetto alla nota:

perciò il *Do* = 1 basso fu preso come tonica, alla cui scala sono riferiti gli altri suoni. Perchè ognuno possa conoscere a quale scala appartengano ho posto in testa ad ogni colonna de' numeri, i rapporti della *scala acustica* e della *pitagorica.*

Affinchè si dia giusto peso alla interpretazione artistica di queste misure premetto alcune osservazioni. Le piccole divergenze oscillanti de' numeri letti, dai valori teorici, si devono a cause d'errore inerenti, sia al modo di sperimentare, sia alle letture e ai calcoli.

Ho fatto eseguire le melodie a tre distinti artisti (due cantori e un violinista) lasciando loro ignorare lo scopo di queste esperienze, e raccomandando loro di eseguirle il meglio che potevano specialmente rispetto all'intonazione. La prima e la seconda melodia erano affatto sconosciute agli artisti, epperciò le lasciai alla loro libera interpretazione senza far presentire alcun accompagnamento. L'osservazione dei diagrammi dimostra che l'attacco della nota non è quasi mai preciso, specialmente quando il canto non procede per gradi congiunti. Lo stesso dicasi, ma in grado minore, del terminare del suono che di rado conserva la stessa altezza. Le letture quindi vanno fatte nelle parti centrali della sinusoide di ciascun suono, che corrispondono all'istante in cui l'artista non ha preoccupazioni. Aggiungasi che non è facile l'apprezzamento delle frazioni di vibrazione, benchè si possano stabilire due punti di coincidenza di fase (due massimi o minimi nelle sinusoidi del suono e del corista che giaciano sulla stessa verticale) che permettono di prendere numeri interi di vibrazioni. Il mio corista cronometro ne dà 500 V. S. al secondo, e la maggior parte delle note sono più basse, e quindi hanno vibrazioni più ampie di quella che è assunta come unità di misura. Nel fare i rapporti colla tonica poi basta un piccolo errore nella misura di questo suono per ispostare tutti gli altri.

Finalmente noto che sarebbe errore prendere la media dei valori delle note omonime che s'incontrano in tutta la melodia. Il *La*, a mo' d'esempio, nella melodia riportata, appare quattro volte; ma a prima vista si capisce che i valori del secondo e del terzo *La* sono costantemente superiori ai valori degli altri *La*; epperciò si debbono ritenere per valori diversi e non attribuire la divergenza a cause di errore come se oscillassero intorno ad un valore medio. Ricostruendo la scala sui valori ricavati dalla melodia, si ottiene, prese le medie di ciascun suono:

Do	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*
1,000	1,12575	1,4998	1,3364	1,4993	1,66582	1,8728
	1,1270	1,250		1,5002	1,6885	1,878
				1,50002	1,6878	1,882
				1,500	1,6630	
				1.50008	1,6608	
				1,5013		

Il valore del *Re* supera il teorico di 2 vibrazioni, errore trascurabile, considerato che si richiederebbero 14 vibrazioni per innalzarlo d'un comma: può attribuirsi all'esecutore della IV^a^ e V^a^ prova che tende a contrarre l'intervallo di quinta, *La* : *Re* e ad estendere quello di sesta maggiore *Re* : *Si*. Il valore del *Mi* è evidentemente quello della scala acustica. Analoghe considerazioni valgono per il *Fa* e per il *Sol*. Il *Si* ha due o tre valori esageratamente alti, che innalzano la seconda e la terza media; ma considerando che per la prevalenza degli altri valori, si possono considerare come errore di esecuzione o di lettura; e d'altra parte differiscono dal valore pitagorico non meno di 18 vibrazioni, è da ritenersi che anche *Si* appartiene alla scala naturale. Resta il *La* che evidentemente ha due valori diversi; la I^a^, la IV^a^, e la V^a^ media rappresentano tre valori del *La* acustici, la II^a^ e la III^a^ due valori pitagorici. Ciò si può rendere evidente in altro modo:

È noto che nella scala acustica i tre nomi:

$$Sol : La : Si : = \frac{3}{2} : \frac{5}{3} : \frac{15}{8}$$

distano d'un tono minore $\frac{10}{9} = 1{,}1111$ e d'un tono maggiore $\frac{9}{8}$; laddove nella scala pitagorica formano due toni maggiori $\frac{9}{8} = 1{,}125$. Fatti i rapporti tra i valori del *La* e del *Sol* che lo precede risulta:

I° *La* : *Sol* = 1,1109 — tono minore
II° *La* : *Sol* = 1,1255 — tono maggiore
III° *La* : *Sol* = 1,1251 — tono maggiore
IV° *La* : *Sol* = 1,1086 — tono minore
V° *La* : *Sol* = 1,1068 — tono minore.

Basta questo fatto per conchiudere che la melodia, almeno in parte, s'è svolta sulla scala pitagorica? Dico di no! per due ragioni! la prima perchè il *Si* che segue i due *La* pitagorici conserva il valore della scala acustica, epperciò l'intervallo decresce divenendo tono minore:

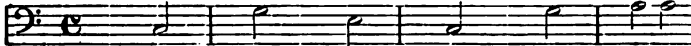
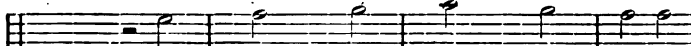
II° *Si* : *La* = 1,112 — tono minore
III° *Si* : *La* = 1,115 — tono minore.

Il fatto quindi non indica altro che uno scambio d'intervalli, sicchè si avrà:

$$Sol : La : Si = \frac{3}{2} : \frac{5}{3} \ \frac{81}{80} : \frac{15}{8}$$

e facendo le debite riduzioni risulta:

$$Sol : La : Si = 1 : \frac{9}{8} : \frac{5}{4}. \qquad (\alpha)$$

Questa nuova relazione ha una importanza capitale, perchè ci scopre la seconda ragione d'ordine puramente artistico: infatti i tre rapporti (α) sono caratteristici dei primi tre gradi della scala acustica:

$$Do : Re : Mi = 1 : \frac{9}{8} : \frac{5}{4}.$$

Dunque l'apparizione di quei due valori pitagorici del *La* ci fa sapere che s'è fatta una modulazione alla quinta del tono, e che il *Sol* deve riguardarsi come tonica o primo grado della scala, per tutto il tratto della melodia che si svolge nel nuovo tono. Notisi bene che

qui s'è riconosciuto l'esistenza della modulazione, non dal
precede il *Sol*, che dà un buon indizio della modulazione
non assolutamente, potendo ammettere la melodia una ar
zione monotonale-cromatica), ma dal *La* che da tutti i m
musica si suppone inalterato e identico al *La* della scala
in *Do*.

Per togliere ogni dubbio ho scelto un'altra melodia che
tiene alcun suono o nota modulata, ma che si presta ad
zazione con o senza modulazione. Ecco la tabella:

2ª Tabella. — *Corale* di Graun.

	Qu'il	est	splen -	di -	de et	glo - ri -
Scale						
acustica	1,000	1,500	1,250	1,000	1,500	1,666
pitagorica			1,266			1,693
Misure						
I	1,000	1,500	1,249	1,000	1,498	1,659
II		1,500	1,250	1,000	1,503	1,666

	cet	im -	mor -	tel	sé -	jour des
Scale						
acustica		1,666	1,875	2,000	1,875	1,666
pitagorica		1,693	1,898		1,898	1,693
Misure						
I		1,683	1,876		1,878	1,685
II		1,678	1,875		1,880	1,675

	pa -	lais	de	Dieu	lui	mê - me
Scale acustica pitagorica	1,250	1,666	1,500	1,333		
Misure						
I	1,250	1,665	1,499	1,334	1,252	1,126
II	1,253	1,663	1,500	1,3268	1,250	1,124

Anche questo corale di Graun era sconosciuto agli artisti; quindi nella tabella non è espresso se non il risultato della loro libera interpretazione. Benchè sembri diatonico e monotale, non contenendo nè suoni cromatici nè note modulanti; pure al periodo centrale hanno attribuito due *La* pitagorici; donde si capisce che il loro senso artistico vi preferiva una modulazione alla quinta del tono, come quella che conferisce alla melodia maggior varietà e novità. Infatti facendo i rapporti:

$$La : Sol = \frac{1,683}{1,496} = 1,125 = \text{tono intero maggiore}$$

e

$$Si : La = \frac{1870}{1683} = 1,111 = \text{tono intero minore}$$

e di nuovo:

$$Si : La = \frac{1869}{1685} = 1,109 = \text{tono intero minore}$$

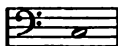
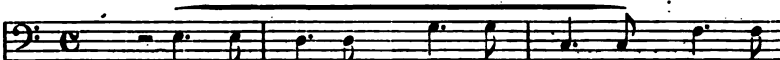
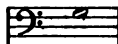
e

$$La : Sol = \frac{1685}{1500} = 1,12333 = \text{tono intero maggiore}$$

un po' calante, perchè in discesa; è chiaro che anche qui s'è fatto un puro scambio d'intervalli, e quindi è applicabile la relazione (α) che stabilisce l'eguaglianza

$$Sol : La : Si = Do : Re : Mi$$

che significa modulazione alla quinta del tono. Dunque anche in questo caso come nel primo sarebbe erroneo il dire che la melodia si svolge sulla scala pitagorica per l'apparire del *La* pitagorico.

Entrambe le melodie vanno divise in tre parti, delle quali la prima e l'ultima si svolgono sulla scala acustica che ha per tonica il *Do*:

la seconda parte pure si svolge sulla scala acustica e non sulla pitagorica; ma deve riferirsi alla nuova tonica *Sol*:

Finalmente ho esperimentato sopra una melodia assai nota, che ha tutti i caratteri della diatonicità, ma che si presta assai bene sia all'armonizzazione monotale, sia alla politonale. È però d'avvertire che l'esecutore non può considerarsi esente dall'influenza dell'armonizzazione politonale preferita dall'autore. È il seguente brano dello *Stabat* del Rossini.

8ª Tabella. — Dallo *Stabat* del Rossini.

	Quan - do	cor - pus	mo - ri -	e - tur	fac ut
Scale					
acustica	1,25	1,125	1,500	1,000	1,333...
pitagorica	1,2656				
Misure					
I	1,250	1,130	1,500	1,000	1,333
II	1,251	1,119	1,499	»	1,335
III	1,253	1,123	1,498	»	1,329
IV	1,250	1,128	1,5003	»	1,319
Medie	*1,251*	*1,125*	*1,4993*	»	*1,329*

	a - ni -	mae - do -	ne - tur	pa - ra -	di - si
SCALE					
acustica	1,875	1,250	1,666...	1,125	1,000
pitagorica	1,8984	1,2656	1,69375	1,139	»
Misure					
I	1,900	1,265	1,682	1,1265	1,000
II	1,900	1,270	1,679	1,1240	»
III	1,910	1,260	1,676	1,1237	»
IV	1,907	1,257	1,700	1,1350	1,008
Medie	1,904	*1,263*	*1,684*	*1,1273*	»

Questo è il caso che più davvicino s'accorda ai risultati di Cornu e Mercadier e che pare favorevole alle loro conclusioni.

Per rendercene ragione ricostruisco la scala coi rispettivi *rapporti* caratteristici:

	Do	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*
	1.000	1,125	1,251	1,329	1,4993	1,684	1,904
		1,1273	1,268				

re : *do*	*mi* : *re*	*la* : *sol*	*si* : *la*
1.125 tono magg.	1,112 minore	1,1231 maggiore	1,130 maggiore
1,1273 maggiore	1,1203 maggiore	(?)	

In questo prospetto si potrebbe forse riconoscere la scala pitagorica composta tutta di toni interi maggiori = 1,125 e di due piccoli semitoni *fa* : *mi* = 1052, e *do* : *si* = 1046.

Ma anche nell'ipotesi più favorevole non si potrebbe conchiudere che la melodia Rossiniana sia stata eseguita su detta scala.

Gli esempi antecedenti c'insegnano che l'inganno dipende dall'aver

riferito tutti i suoni al primo *do*, considerato come tonica in tutto il corso della melodia. Ora ciò non è possibile, poichè la tavola III fa supporre che gli esecutori hanno dato certamente alla melodia Rossiniana una interpretazione politonale, che si accosta qual più qual meno a quella del suo autore.

Siccome si trattava d'una esperienza decisiva per la tesi ch'io voglio dimostrare mi sono premunito d'una prova di fatto evidentissima. Prima della melodia ho fatto eseguire il seguente solfeggio:

mi	*re*	*sol*	*do*	*fa*	*si*	*mi*	*la*	*re*	*do*
1,245	1,13	1,503	1,000	1,334	1,8758	1,247	1,700	1,13	1,004

Qui certamente non sono gli intervalli Pitagorici che dominano, benchè l'intonazione non sia la più perfetta. Ognuno riconosce in questo solfeggio il disegno melodico del canto Rossiniano che fu eseguito senza alcuna prevenzione e senza influsso di tutti gli altri fattori della melodia specialmente del disegno armonico e del disegno ritmico. Dunque si può conchiudere che a modificare il disegno melodico nel testo sono concorse queste cause che esaltavano l'artista a dargli vita ed espressione.

Infatti si vede che le prime tre misure appartengono senza dubbio alla scala acustica che ha per tonica *do*, e le tre seguenti rispondono appunto ai rapporti della scala acustica minore che ha per tonica il *mi* o il *la*. La cosa, veramente curiosa, è l'accordo di tutte le prove, nell'accorciare l'intervallo di quinta minore: *fa* : *si* = 1,39, che è caratteristico della scala pitagorica e non esiste nella scala acustica [*fa* : *si* = 1,404 pitagorico, *fa* : *si* = 1,4222 acustico].

Considerata la melodia nostra come una progressione politonale il cui andamento fu assegnato alla parte di soprano, vedremo che questo intervallo pitagorico tra la terza e quarta misura segna un difetto di continuità nei legami tonali; ma d'altra parte è una delle più belle dimostrazioni delle teorie acustiche. Questo esempio intanto

prova che ***in certi casi la melodia ammette veramente l'intervallo caratteristico della scala pitagorica.***

3. — Siamo in grado ora di giudicare i risultati delle esperienze di Cornu e Mercadier, benchè sieno scarsi i dati che ci hanno lasciato. Ammesso che sieno state condotte colla massima esattezza, hanno il grave difetto di esprimere la media complessiva di tutti i suoni omonimi che si trovavano nella melodia; senza distinguere e separare quelle note che potevano avere diversa funzione tonale. Anche nelle mie misure presa la media dei *La*, otterrei un risultato poco diverso dal loro: *La* = 1,6753 valore vicino al pitagorico; ma resta violata la più elementare regola di misura che vuole identità di condizione. Tutt'al più quindi quelle esperienze, come le mie, provano la possibile esistenza dell'intervallo pitagorico nella melodia.

Anche il modo di proporre i risultati (che io ho seguito per renderli comparabili) è causa d'errore, nell'apprezzare gli intervalli musicali i quali si devono misurare per rapporti e non per differenze.

Ammessi come perfetti i loro numeri:

$$Re = 1{,}127,\ Mi = 1{,}265,\ Fa = 1{,}329,\ La = 1{,}687,\ Si = 1{,}917,$$

prendo la quinta:

$$La : Re = \frac{1{,}687}{1{,}127} = 1{,}496$$

e la confronto con la quinta:

$$Si : Mi = \frac{1{,}917}{1{,}265} = 1{,}515$$

facendo il rapporto:

$$\frac{1{,}515}{1{,}496} = 1{,}0129.$$

Le due quinte non sono eguali, ma la seconda supera la prima d'un comma $\frac{81}{80} = 1{,}0125$. Ciò significa che nelle loro esperienze è compreso un intervallo che è caratteristico della scala acustica nella quale la quinta del II° grado cala d'un comma sulle altre; mentre nella pitagorica tutte le quinte sono eguali.

Più grave è ancora la conseguente interpretazione artistica quando, conchiudono che gli intervalli d'una *melodia senza modulazioni* ap-

partengono alla scala pitagorica; mentre dalle mie risulta chiaro: che l'*intervallo pitagorico* è indizio di modulazione o esplicita o sottintesa cioè intenzionale dell'artista; e che i tratti di melodia diatonica decisamente monotonali appartengono alla scala acustica. Anche di quella interpretazione possiamo farci una ragione supponendo che quegli artisti abbiano attribuito una tendenza politonale ad una melodia diatonica, come è avvenuto nella II^a^ e III^a^ delle mie esperienze. Tutti i musici sanno che è ben difficile trovare una melodia tale che non possa ammettere se non armonizzazioni monotonali. Rossini, il più fecondo creatore di melodie, per elevare all'altezza del suo genio la melodia del *Quando corpus*, che ha un disegno diatonico affatto ordinario, la rivestì di esuberanti e ardite armonizzazioni politonali, benchè possa ammettere una ovvia e rigorosa armonizzazione monotonale. Non potrebbe conchiudersi piuttosto dalle comuni esperienze che i nostri artisti hanno dimostrato uno dei caratteri della musica moderna, che è appunto la tendenza alla politonalità, come quella che dona alla melodia povera, vita, rilievo, novità e varietà? Chi non sa il notevole sforzo di reazione degli stilisti in musica per ridare le proprie armonizzazioni e cadenze puramente diatoniche e modali, alle melodie gregoriane che dai moderni furono rivestite dell'abito polinito della tonalità e politonalità?

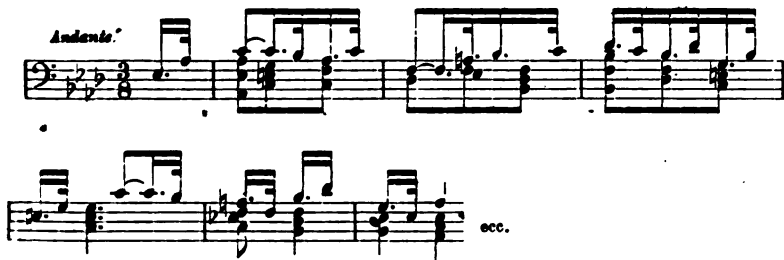
Avrei potuto spingere oltre le mie esperienze estendendole alle melodie fiorite ai recitativi, al canto fermo... ma oltrecchè sarei uscito dai limiti impostimi, per ora, del campo della tonalità; penso che ciò che ho esposto, sia per la scelta metodica dei canti sia per la esauriente interpretazione artistica, basti per poterne ricavare logicamente le seguenti conclusioni:

1° *Gli intervalli dei suoni d'una melodia diatonica e monotonale appartengono alla scala acustica.*

2° *Una melodia diatonica quando modula può ammettere intervalli che appartengono esclusivamente alla scala pitagorica; ma soltanto tra due suoni appartenenti a diversa tonalità.*

Ne vedremo in seguito il significato e la portata; ora faccio osservare che non sono in contradizione colle esperienze di Cornu e

Mercadier; ma colle loro conclusioni che io ho ridotto entro termini compatibili coi principî della scienza e dell'arte. Quella espressione enfatica: *La gamme pythagoricienne est la gamme de la mélodie sans modulations*, ha un aspetto di verità nella prima parte, ma non fu dimostrata la seconda parte.

Io dimando venia ai grandi maestri Rossini e Beethoven se oso armonizzare diversamente le loro melodie, sulle quali hanno sperimentato quei fisici: d'altronde ogni buon musico sa dire che nell'*Andante* della *sinfonia in do minore* vi sono modulazioni esplicite; e che il coro del tramonto nel II° atto del *Guglielmo Tell*, fu armonizzato con e senza modulazioni dallo stesso Rossini.

Nell'*Andante* è la terza che diviene pitagorica, nel coro Rossiniano la terza, la sesta e la settima, come vedremo; intanto è evidente che le melodie scelte da quelli sperimentatori sono tutt'altro che *sans modulations*, contenendo esse modulazioni nell'accompagnamento fatto dagli stessi autori; e prestandosi inoltre ad altre armonizzazioni politonali svariatissime.

Tutto dipende da un troppo rigido e matematico concepimento della melodia. La curva melodica è dotata d'una plasticità meravigliosa nelle mani del genio artistico, che consiste in ciò che i suoi suoni possono quasi sempre assumere diverse funzioni tonali, alle quali

soddisfano assumendo una certa altezza, determinata in ultima analisi dall'armonia esplicita o sottintesa che accompagna ciascun suono. *Ogni mutamento di funzione tonale è una modulazione,* che può avvenire non solo nel passaggio da nota a nota, ma anche durante lo stesso suono (1).

Ora la tendenza dell'artista di genio è di dare rilievo e varietà alla curva melodica scegliendo per ogni suono quelle funzioni che sono meno uniformi e vicine.

Ecco in qual senso può dirsi che la melodia ami piuttosto la scala pitagorica; perchè la frequenza dell'intervallo pitagorico è l'espressione della politonalità o del continuo mutamento di funzioni tonali che deve riguardarsi non come elemento essenziale alla melodia, ma come raffinatezza d'arte; laddove la scala acustica, la scala della tonalità, essa sola ammette la monotonalità, la quale esclude per le note omonime qualunque mutamento di funzione pel legame costante ed identico che i suoni devono mantenere colla tonica o suono fondamentale.

Ognun vede che da questo che ho detto, all'escludere la melodia della scala acustica, troppo ci corre; mentre risulta che la ordinaria scala della melodia tonale è appunto la acustica; e che la pitagorica, non entra come scala (perchè non esprime ma esclude la tonalità) sibbene i suoi intervalli caratteristici concorrano sistematicamente per certe funzioni intertonali.

Siccome poi Cornu e Mercadier non s'arrestano alle conclusioni ora discusse, ma ne ricavano, come legge, una conseguenza logica d'una gravità eccezionale, così generalizzerò anch'io il mio concetto (nella seconda parte di questo lavoro) esponendo le linee generali per una teoria dei disegni melodici, facendola sgorgare appunto dai principî d'armonia. Quei signori hanno separato la melodia dall'armonia, non senza urtare contro il senso comune, che non concederà mai che vi possa essere tanto e sì dolce connubio tra quei due elementi costitutivi dell'arte nostra musicale, senza che essi abbiano alcun legame

---

(1) Cfr. *Enarmonia* (in *Giornale Arcadico*, serie 3ª, n. 14).

di mutua dipendenza. Ecco come si esprimono: « Une conséquence « immédiate de la distinction de deux systèmes d'intervalles musi- « caux (in melodici e armonici) c'est que *les lois de formation des « intervalles des deux systèmes reposant sur des principes diffé- « rentes, on ne doit accepter, pour en tirer une conséquence relative « à l'harmonie, aucun raisonnement fondé sur des propriétés mélo- « diques, et réciproquement* » (1).

A questa proposizione io contrappongo la seguente, che logicamente soddisfa assai più e ai risultati delle comuni esperienze equamente apprezzati, e alle nozioni fondamentali dell'arte musicale:

L'esistenza di qualche intervallo pitagorico nella melodia non solo è una necessaria conseguenza della teoria degli accordi musicali di Helmholtz, ma da questa si può inoltre dimostrare la legge secondo la quale quell'intervallo entra a formare il disegno melodico.

---

(1) Comptes Rendus de l'Académie des Sciences, février 1869.

(Continua).

Roma, R. Istituto Fisico, dicembre 1900.

Dr. Giulio Zambiasi
Assistente nell'Ufficio centrale del Corista normale.

“ LE MASCHERE „

COMMEDIA LIRICA E GIOCOSA IN UN PROLOGO E TRE ATTI.
SOGGETTO DI LUIGI ILLICA — MUSICA DI PIETRO MASCAGNI.

A parte il successo o l'insuccesso, per me l'idea più originale, anzi assolutamente bizzarra, in questa molto giocosa commedia de *Le Maschere*, è che la maschera italiana sia destinata a rifecondare nel nostro teatro lirico. Quasi che ciò possa dipendere dall'umore di un poeta e dal beneplacito incosciente di un maestro di musica. La maschera, nel teatro italiano del cinque - sei - e settecento, è la conseguenza naturale della convenzionalità in cui l'arte della scena è generalmente compresa. In questo circolo della convenzione, quando il grado d'eccitabilità del pubblico spettatore è così modesto, e così viva invece la sua forza d'illusione, ch'egli non si turba coll'assistere all'infingimento ed anche col saperne le ragioni, si comprende il fondo tipico della maschera. Essa è una convenzione nella convenzione. Essa è una comodità per il poeta che non vuol troppo dire, e per il pubblico che non vuol troppo pensare. È un carattere fisso, in cui quattro sottolineazioni bastano perchè tutto il resto sia subito compreso e facilmente gustato. Ma la fecondazione della maschera italiana è già cosa del passato: il teatro di Goldoni; per noi d'oggidì essa è un dato inutile.

E però nel librettista de *Le Maschere* ha prevalso il concetto di un completo ritorno alla commedia armonica del 1600, mentre il maestro si è preso il libretto musicandolo da vero ignorante, senza un indirizzo qualsiasi. E mentre il primo carpiva brutalmente addirittura la sostanza e la forma del vecchio soggetto alle sue origini, l'altro ancor più brutalmente glielo sciupava. O Gaspare Torelli, o Orazio Vecchi, o Adriano Banchieri, la vostra gloria postuma non

potrebbe essere maggiore. O perchè, nuovi Illica e nuovi Mascagni, non canterete ancora un qualche vecchio Aminta o una frolla Amarilli, e un Pantalone o un Graziano qualsiasi non sarà ancora lo sfondo del vostro quadro? E con i vecchi tipi e le vecchie scene saranno rievocati, anzi rimessi in moda i vecchi espedienti: il tartagliare, l'eco, le bravate di un capitano Cardon, le serenate a base di spropositi, ecc., ecc. Ecco i ferri vecchi non pur dell'opera italiana, ma dell'ultima forma alquanto decadente del madrigale drammatico, destinati a rattizzare il successo dell'opera italiana nel secolo XX. Proprio cose da carnevale. Forse di qui vedesi tutta la grossa burla che il librettista ed il maestro de *Le Maschere* hanno giocato al pubblico.

Giacchè non la maschera come tipo, come fondo umano, impressionò il poeta, ma le maschere tutte gli si fecero incontro come curiosità umoristica, creandogli un colpo d'effetto in contrasto con le più note e radicate convenienze dell'opera. E al compositore, per darla ad intendere, bastò di tanto in tanto una capatina, un tuffo leggiero nella musica del settecento. — Gli è del Barnum autentico, o Signori. — Mettersi nella disposizione necessaria per riprodurre alla meglio — così ad occhio e croce come ha fatto Mascagni — una maniera musicale settecentista non è già cosa difficile; ma è certo senza importanza; nè la musica s'avvantaggia con maniere ed espressioni antiche rimaste tali e quali erano un dì. Il vecchio tipo del Dottor Graziano è modernamente riuscito un Beckmesser, e Pantalone un Vito Pogner: guardate per combinazione, o Italiani, il prodotto *esotico e fatale* e fate un confronto con il prodotto legittimo di Mascagni. La riproduzione del vecchio tipo nell'opera d'arte moderna, per quanto d'antico ambiente, vuol essere sempre determinata, accompagnata da nuovi aliti di vita. Nelle *Maschere* questa vita non c'è. Vi è solo la riproduzione convenzionale e balorda del vecchio che non c'interessa più, commisto con quel moderno vuoto e deforme di cui siamo nauseati da un pezzo. Di qui s'intravvede chiaro tutta la rozzezza e la vacuità del metodo mascagnano inaugurato per la musica de *Le Maschere*; un metodo che permette di porre insieme, come Dio vuole, la sinfonia, la scena VIII (famosa ormai per merito di Puccini), il finale del primo atto, una rifrittura in concertato della serenata d'Jor, il coro in cui le maschere dicono i lor complimenti a Rosaura, ecc. ecc.;

chè le citazioni son superflue. È una specie di labirinto in cui non c'è modo di orientarsi; è un tormento continuo fatto al più elementare senso d'arte. Una *Belle Hélène* o una *Périchole* sono capolavori di stile in confronto, con l'altro vantaggio, per giunta, che essi riescono nel loro scopo, cioè quello di divertire, mentre *Le Maschere* sono lavoro di una pesantezza unica, un monumento di noia mortale.

Ad onta che si avessero realmente buoni esecutori (parlo della *Scala* di Milano), questi non riuscirono mai a vincolare durevolmente l'interesse del pubblico: anzi la soluzione di continuità parve all'ordine del giorno. In fatti nè gli episodi nè i personaggi dell'azione hanno svegliato nella fantasia del maestro alcun che di caratteristico; la musica non li dipinge, non li sottolinea mai con immagini proprie e adeguate. Le frasi musicali vengono ancor tutte e sempre da un vecchio troncone; sempre l'identiche mosse, sempre le stesse risoluzioni. Non dirò quindi che il maestro si sia ingegnato di arricchirsi di melodia e d'armonia vecchia o nuova, ma solo che egli si è ben guardato di uscire dal solito circolo, in cui si trovano riunite a sua disposizione, come in un distributore automatico, le più plebee e le più usate combinazioni dell'una e dell'altra. Egli ha seguitato a comporre improvvisando, cantando sempre secondo che gli crebbe il becco o secondo detta dentro. — Ma dei Rossini non è più il tempo, e se anche lo fosse, Mascagni ne possiede il talento..... al rovescio. Mai come ora, dopo sei o sette fra opere, operette ed operine, la sua immaginazione musicale apparve più povera e sfinita.

Abbiamo avuto recentemente, a poca distanza l'una dall'altra, due opere nuove, *Zazà* e *Le Maschere*. Due begli esempi ai giovani! — Se l'opera, come genere d'arte, s'agita in mezzo ai deliri che precedono l'agonia della morte, a peggio andare ora abbiamo un dottor Balanzone o un Graziano qualsiasi che potrà fare da becchino. Sarà almeno una maschera utile a qualche cosa. In quanto ai compositori, ci sono, per fortuna, delle case di salute nelle quali si può fare una cura perfetta. Ma per il Comitato della Scala, che non ha avuto il coraggio di rifiutare una cosa come *Le Maschere*, non saprei che suggerire: forse la lanterna.

L. TORCHI.

LA " QUESTIONE DELLA SCALA "

DAL PUNTO DI VISTA STORICO E GIURIDICO

Due parole di proemio.

Le condizioni particolari dei teatri italiani, i quali rispecchiano ancora dal punto di vista delle loro proprietà il modo onde sono sorti, la loro divisione cioè in palchetti di cui l'uso esclusivo appartiene a dei privati, mentre l'ente Comune, una società, od altro privato è il proprietario delle restanti parti dell'edificio; l'ibrida natura giuridica del diritto di palco, e la conseguente indeterminatezza dei rapporti che da esso scaturiscono, dovevano naturalmente nelle varie vicende cui sono soggetti gli spettacoli scenici, vuoi per la tirannia politica, vuôi per quella economica, provocare non infrequentemente delle contestazioni, e dare luogo a dei dibattiti giudiziari di non breve durata e di grande interesse cittadino.

Il *Regio* di Torino, il *Carlo Felice* di Genova, la *Pergola* e il *Pagliano* di Firenze, i teatri comunali di Reggio Emilia, Bologna, Casale, il *Regio* di Parma, il *Nuovo* di Pisa, l'*Avvalorati* di Livorno, e per tacere di altri meno importanti, recentemente il *Teatro delle Muse* di Ancona ed il *Municipale* di Modena, tutti hanno avuto la loro *questione*, perchè tutti si trovano appunto nelle condizioni di competenza patrimoniale cui dianzi accennammo.

La *Scala*, che è il massimo dei teatri italiani, non tanto per la sua grandiosità, quanto per la sua importanza artistica, doveva quindi essa pure avere una *questione*, ed è appunto quella che comunemente va sotto il nome di « *questione della Scala* », termine molto

generico ed elastico, che da più di trenta anni è adoperato tra i milanesi per indicare le vicende più svariate di quel teatro. Senonchè la « *questione della Scala* » dalle altre si differenzia, non solo per il numero delle cause cui essa ha dato luogo, quanto per la loro singolare importanza, e dal punto di vista giuridico, e da quello artistico, dimodochè si può bene asserire che essa riveste una tale gravità da oltrepassare le barriere cittadine, per diventare questione di interesse nazionale.

E ciò è vero oggi più che mai, oggi che la « *questione della Scala* » è entrata in una fase che diremmo decisiva, che supera di gravità tutte le precedenti, perchè si tratta di chiaramente definire che veste e che titolo di ingerenze abbia il Comune di Milano nelle cose del Teatro alla Scala, e quali diritti ed obblighi competano ad esso di fronte ai palchettisti del teatro medesimo: è la questione fondamentale che si tratta di decidere, e dalla sua risoluzione può dipendere forse addirittura la ragione di essere del più grande fra i teatri italiani.

Queste considerazioni giustificano lo sviluppo che noi abbiamo dato al presente lavoro. — Dal momento che la causa recentemente dibattutasi e non per anco definita tra i palchettisti ed il Comune di Milano, non è che una fase della grande *questione della Scala,* era necessario onde comprenderne la gravità non solo, ma anche la genesi storica, ricercarne negli atti di fondazione di quel teatro le origini, nelle varie vicende politico-economiche la ragione, nelle precedenti cause tra Comune e palchettisti l'addentellato.

Ed è questo appunto che ci accingiamo a fare, colla certezza che se l'opera nostra non corrisponde del tutto al bisogno, sentito specialmente nel mondo artistico, di una monografia che metta alla portata di tutti il conoscere di questa *questione*, non si potrà però non lodare la bontà degli intendimenti che ci spinsero a questo lavoro.

I.

Le origini del Teatro della Scala, e il suo funzionamento fino all'anno 1867.

Erettosi nell'anno 1598 nel palazzo ducale di Milano un teatro a tutte spese del Governo, il Collegio delle Vergini spagnuole,

le cui rendite consistevano nella maggior parte in fondi della Camera, si trovò investito dello speciale privilegio di fare suoi anche i proventi derivanti dal detto teatro, al quale effetto era autorizzato a concedere, contro determinati compensi speciali, licenze per l'uso di pubblici giuochi, e per l'esercizio di pubblici spettacoli e divertimenti, tanto in quel teatro che in altri luoghi della città, ciò che costituiva una privativa dello Stato, una vera regalìa.

Con istrumento a rogito Credario, 24 febbraio 1665, l'Amministrazione di quel Collegio investiva a titolo di locazione ed affitto semplice per anni tre e contro un determinato corrispettivo, certo Antonio Landi, concedendogli di far venire a suo beneplacito comici nella città di Milano, far recitare commedie nel solito luogo od in un altro da segnarsi nella Corte ducale, ed a tenere lotti grandi e piccoli d'argento ed altri giuochi di ventura, e tutto ciò con facoltà di proibire ad altri di intromettersi nelle ragioni affittate con la volontà di detto Lonati, e senza suo permesso, salvo però il fatto del principe: in questo istrumento poi si legge tra i vari patti, che si abbia a rifondere al Lonati di ogni danno, nel caso che non si potesse mantenere il lotto d'argento sopra specificato.

Nell'anno 1708 quel teatro venne distrutto dal fuoco, ed i nobili di Milano ottennero nell'anno 1717 dall'imperatore Carlo VI di riedificarlo a loro spese, come infatti lo riedificarono, segnandosi ognuno per il rispettivo palchetto da acquistarsi nel medesimo.

Come risulta da dispaccio 9 aprile di quell'anno, Carlo VI accettava l'offerta della nobiltà di Milano, mosso specialmente dal riflesso di salvare i muri superstiti che minacciavano rovina, e in vista anche che la nuova opera si faceva senza aggravio e spesa del suo reale patrimonio.

Dal canto suo l'imperatore prometteva alla nobiltà di Milano che in ogni tempo il teatro sarebbe stato conservato all'uso cui era destinato, e dichiarava essere per reale volontà che dei redditi del medesimo continuasse a fruire il Collegio delle Vergini Spagnuole.

Nell'anno 1755, come emerge dall'instrumento Gentorio 27 febbraio 1756, il Governo avocò a sè la regalìa dell'esercizio dei pubblici spettacoli e dei giuochi, e passò ad appaltare l'esercizio del ducale teatro a Gaetano Crivelli per anni 18, verso il corrispettivo di imperiali L. 24.000 all'anno, e contro la sovvenzione di fiorini

100.000 che occorrevano per la riparazione delle piazze forti di Stato. Si legge nel capitolato d'appalto approvato da S. M. Maria Teresa con dispaccio 17 novembre 1755, che le prime parti dovevano essere tali da meritare il pubblico aggradimento, e che avessero già esercitato nello stesso teatro di Milano, od in quelli di Napoli, Venezia, Torino e Reggio; ed inoltre che, siccome il contratto era stato concordato presupposta la permissione non solamente dei giuochi nel teatro, senza dei quali non si potevano coprire le spese delle opere, ma anche delle feste da ballo e delle maschere, così qualora per qualsiasi anche pubblico motivo venissero sospesi i giuochi o proibite le maschere, l'appaltatore sarebbe stato reintegrato di ogni danno.

Nell'anno 1773, come si ha dall'instrumento 3 ottobre, rogito Negri, la Camera appaltava a Felice Stagnoli, cui successe poi una associazione di signori nobili milanesi, il ducale teatro per anni 12, col diritto esclusivo dell'esercizio dei giuochi di azzardo da persone nobili nel ridotto nobile, e da persone civili nel mercantile, senza che non avrebbe potuto essere obbligato a continuare nell'appalto: riservata però la licenza dei giuochi al solo Governo, e con patto che in compenso di tutti i profitti accordati nel contratto, dovesse l'appaltatore dare nella stagione di carnevale due opere serie e sei balli, scegliendo per le prime parti attori che si fossero già distinti nei primari teatri di Vienna e d'Italia, e anche dodici feste da ballo, e nelle altre stagioni altre opere buffe, e delle commedie italiane o francesi, salvo ogni diritto a compenso nel caso che per fatto di principe o per qualsiasi altro infortunio, fossero impedite le rappresentazioni per oltre tre giorni.

Due anni dopo il contratto Stagnoli, e precisamente nel 25 febbraio 1776, il teatro ducale veniva una seconda volta consumato dal fuoco.

In seguito a tale evento, e per la intercessione dell'arciduca Ferdinando in allora luogotenente e governatore della Lombardia, l'imperatrice Maria Teresa, coi dispacci 18 marzo e 16 aprile 1776, riconosceva la convenienza che venisse eretto un altro teatro, purchè fosse collocato in altro sito più libero e fuori recinto del palazzo di Corte, e dichiarava che, pure consultando essa la sua connaturale generosità, voleva che questa prevalesse per quella volta alle dispo-

sizioni assai limitate con cui nell'anno 1717 era stato permesso dall'augusto suo genitore Carlo VI alla nobiltà milanese di costruire il teatro nel sito, ove era stato recentemente consunto dal fuoco, per cui per atto di sua benigna condiscendenza acconsentiva che venisse all'uopo assegnato gratuitamente un luogo più opportuno, e che ne venissero dalla R. Camera costrutti i muri di cinta ed il tetto, come pure i comodi per il ridotto, pasticcierie, bottiglierie, ed altri che già servivano al teatro distrutto, accettando l'offerta di 24.000 gigliati fatta dai palchettisti del vecchio teatro, i quali avrebbero servito per la detta nuova costruzione, bene inteso che tutto il resto dovesse stare a carico dei detti palchettisti.

Ma avevano appena ottenuto una siffatta concessione, che i proprietari dei palchi cambiarono di avviso, e presentarono al Governo nel 27 aprile 1776 un grandioso progetto di contratto, consistente nella costruzione di due nuovi teatri, l'uno grande, che è l'attuale della Scala, l'altro piccolo che è quello della Canobbiana. Un tale progetto incontrava l'aggradimento della sovrana, la quale v'impartiva la sua approvazione coi reali dispacci 19 marzo e 15 luglio 1776, autorizzando la costruzione dei detti due teatri a tutto carico dei proprietari palchettisti del vecchio teatro; al quale effetto concedeva facoltà all'asse ex-gesuitico di vendere, e al Corpo dei detti proprietari di comperare pel prezzo già stabilito di L. 120.000 il sito della Scala, per fabbricare il teatro grande coi suoi annessi corrispondenti al disegno dell'architetto Piermarini, e permetteva inoltre al Corpo medesimo di prendersi per la costruzione del teatro piccolo il sito tra la contrada Larga e quella delle Ore, occupato in allora della Scuola Canobbiana e da altri luoghi della R. Camera.

E siccome nel primo dei suaccennati dispacci erasi la imperatrice riservata di fare conoscere le sue disposizioni in quanto al concorso della Camera in detta nuova costruzione, così nel dispaccio 15 luglio dichiarava di accordare gratuitamente il detto corpo della Canobbiana insieme ai suoi fabbricati e materiali di ragione della Camera, e l'acquisto a carico di questa dei caseggiati attigui di ragione privata, perchè colla loro demolizione il teatro avesse a riuscire sufficientemente capace dietro il piano dello stesso architetto Piermarini. Concedeva inoltre la esenzione delle regie e civiche tasse di dazio per i materiali nuovi occorrenti alla fabbrica dei due teatri, e con-

cludeva manifestando il desiderio che fosse fatto conoscere il suo reale gradimento al corpo dei palchettisti per quanto avevano fatto e combinato, e la sua risoluzione di avere voluto facilitare col concorso dei mezzi sopra citati la esecuzione del progetto al fine ben anche di procurare al pubblico ogni maggior comodo, decoro e divertimento.

In seguito a questi accordi avvenne che, nel dare mano ai lavori per la costruzione del piccolo teatro, si rilevò la impossibilità di procurare in esso a tutti i palchettisti del teatro grande il corrispondente numero di palchetti senza un aumento sul già fissato numero dei medesimi, e senza poter disporre di un'area maggiore.

Furono quindi fatte suppliche e domande dal corpo dei palchettisti all'arciduca governatore perchè in via di grazia fosse provveduto per la assegnazione di un più ampio spazio corrispondente al bisogno, ed in pari tempo domandò lo stesso corpo a vantaggio dei palchettisti il dono di L. 19.600, che essi avrebbero dovuto sborsare per l'acquisto di tre palchetti dalla R. Camera, atteso il progettato aumento dei palchetti.

Le quali suppliche e domande del 23 giugno e 7 luglio 1777, in seguito a vari studi, furono accolte da S. M., e l'accoglimento venne comunicato alla nobile delegazione del corpo dei palchettisti con dispaccio del Ministro plenipotenziario conte di Firmian, 24 agosto dello stesso anno, dove si legge che era data facoltà all'arciduca governatore di fare a carico della R. Camera il richiesto nuovo acquisto di maggior numero di case, allo scopo di avere disponibile un'area sufficientemente estesa su cui fabbricare un più vasto teatro, e che si cedevano gratuitamente i palchetti sopraccennati mettendoli a piena e libera disposizione e pertinenza del corpo dei palchettisti.

Tolte così di mezzo tutte le difficoltà, la costruzione dei due teatri procedette per modo che nel giorno 3 agosto 1778 si fece la solenne apertura del Teatro alla Scala, e l'altro venne compìto non molto tempo dopo, con dispendio a carico del corpo dei palchettisti in complesso di un milione e quattrocento mila lire circa, come dalla relazione 17 febbraio 1791 dei delegati del detto corpo.

Nello stesso giorno 3 agosto 1778, tra il Governo e la Delegazione del corpo dei palchettisti debitamente autorizzata, si procedette alla celebrazione dell'instrumento che valesse a fare prova dei reciproci diritti delle parti, ed anche del pagamento delle L. 120.000 per

l'acquisto del fondo detto della Scala: in questo instrumento a rogito Negri, contenente tanto il progetto primitivo, quanto gli atti comprovanti le modificazioni portate in seguito al medesimo, si leggono i seguenti patti:

1° Che accadendo un incendio od altro infortunio per cui rovinassero i detti due teatri, o altro di essi, devono essere a carico dei palchettisti per i singoli palchi e rispettivi camerini, quanto della R. Camera, di cui si intende essere tutto il rimanente (fuorchè il fondo dei due teatri, venduto al corpo dei palchettisti, per quanto al grande, e per il piccolo conceduto gratuitamente in compenso delle opere fatte dai palchettisti), debba essere, dicesi, a rispettivo carico come sopra, di rifabbricare nei medesimi siti e non altrove, sotto qualunque pretesto, i detti due teatri, o teatro rispettivamente;

2° Che tutte le spese delle fabbriche dei due teatri siano a carico del detto corpo dei palchettisti, senza che la Camera sia tenuta ad alcuno benchè menomo concorso a norma del dispaccio reale 15 luglio 1776, e relativo progetto;

3° Che sarà tenuto il corpo dei palchettisti all'intiera manutenzione dei detti due teatri per anni 23;

4° Che terminati i detti 23 anni, sarebbe cessato nel corpo dei palchettisti il peso della completa manutenzione per passare alla R. Camera, ad eccezione dei palchi e dei camerini, che restavano a carico dei singoli proprietari;

5° Che correlativamente a questa rispettiva ragione di dominio era a farsi il riparto dei pubblici carichi;

6° Che sarà nella sola R. Camera la piena facoltà e libero diritto di appaltare l'esercizio delle pubbliche rappresentazioni in entrambi i due teatri sotto quei capitoli che stimerà Essa di convenire coi futuri appaltatori, dai quali però non venga fatto alcun pregiudizio alle ragioni dei palchettisti procedenti del presente contratto;

7° Che tutte le rappresentazioni serie da farsi in tempo di carnevale dovranno eseguirsi soltanto nel teatro grande;

8° Che il canone nella qualità rispettivamente in addietro pagata dai palchettisti, e che dovranno rispettivamente pagare giusta il praticato di addietro, la quinta fila dei palchetti, ed il loggione nel teatro grande, la quarta fila ed il loggione nel teatro piccolo,

tutti i proventi di pasticcieria, bottiglieria, tutte le botteghe ed ogni altro e qualunque altro prodotto vi potrà essere in conformità del vegliante contratto colla nobile associazione dei teatrali spettacoli (appalto Stagnoli), saranno della R. Camera, e formeranno la dote di ambedue i teatri, e ciò oltre la privativa dei giuochi, che vi si intenderà annessa, salvo il caso di una generale proibizione;

9° Che tutti i palchi della 1ª, 2ª e 3ª fila del teatro piccolo, tutta la 4ª fila del teatro grande, ed anche i due della terza fila di questo, accresciuti al di più di quelli che erano nel teatro incendiato, sarebbero di proprietà dei palchettisti o di chi li avesse acquistati, senza che mai potessero essere obbligati al pagamento di alcuno ben che menomo canone in qualunque futuro tempo.

Il provento dei giuochi di azzardo continuò a far parte della dote dei due teatri fino all'anno 1788, epoca in cui colle grida 6 novembre di quell'anno fu ordinato che col giorno 26 del prossimo dicembre dovesse cessare tanto nei teatri di Milano, quanto in tutti gli altri teatri dello Stato, la riserva e privilegio accordato in favore di tali pubblici luoghi dall'editto 14 gennaio 1786, di tenere i giuochi di azzardo.

Risulta dal rapporto a S. M. in data 2 settembre 1788, firmato Kannitz, e dal decreto del Consiglio governativo diretto alla Camera dei conti in data del 7 successivo ottobre, che erano stati fatti dei reclami dai palchettisti prima ancora della pubblicazione di dette grida per ottenere una indennità, e che avendo essi portato tali reclami al trono, l'imperatore Giuseppe II, aveva dichiarato di non competere ai proprietari dei palchi di detti teatri alcun compenso del pregiudizio che potessero soffrire andando a cessare i giuochi — non dovere la Camera entrare nè avere interesse negli spettacoli di Milano ed altri teatri — e doversi nominare una commissione per regolare le spese dei teatri sul prezzo sicuro dei loro introiti qualora non si fossero trovati appaltatori.

Emerge del pari dal su citato decreto 7 ottobre, e più precisamente dall'estratto del rogito Negri 30 marzo 1791, come l'appalto Stagnoli venisse prorogato al marchese Calderari per un anno, e cioè fino al 1789, senza verun aggravio e peso a carico del R. Erario, e senza compenso ai palchettisti: i RR. teatri vennero poi successivamente appaltati per anni nove a certo Gaetano Maldonati con

tutti gli obblighi e diritti apparenti dal rogito relativo, esclusi tutti i giuochi proibiti dalle sovrane risoluzioni.

Avvenuto in seguito in queste provincie il noto mutamento politico, l'appalto dei mentovati teatri venne sotto la repubblica Cisalpina, mediante istrumento 27 vendemmiale, anno settimo repubblicano (18 ottobre 1798) rogito Lonati, concesso a certo Benedetto Ricci e Giov. Batt. Gherardi colla solita dotazione, esclusi i giuochi d'azzardo e le lotterie, e coll'obbligo di dare nel Teatro della Scala tre opere serie e quattro giocose, due almeno delle quali nuove, e dei balli, scritturando all'uopo dei primari soggetti, e così nella Canobbiana tre opere in musica, coll'obbligo di essere aperti tali teatri per tutto l'anno, meno l'autunno, e ciò per anni nove continui, e con patto che qualora gli appaltatori avessero ottenuto licenza di nuovamente introdurre nei teatri appaltati i giuochi di azzardo, dovessero pagare alla nazione un particolare corrispettivo da determinarsi.

Una tale licenza venne poi in fatto concessa con favore di esclusiva in Milano per i detti due teatri, con atto 26 febbraio 1802, anno primo della repubblica italiana, col quale in corrispettivo all'esercizio di privativa dei giuochi di azzardo, gli appaltatori Ricci e Gherardi si obbligano di pagare al Governo L. 75.000 in quell'anno, e L. 100.000 per ciascuno degli anni successivi fino al termine del loro appalto.

Dall'anno 1802 fino al 1815 i giuochi di azzardo continuarono ad essere permessi, e come si rileva dal contratto d'appalto 28 ottobre 1811 rogito Lonati, il nuovo appaltatore Francesco Benedetto Ricci in corrispettivo all'appalto dei due teatri suddetti, e di quello nuovo di Monza, non che dell'esercizio dei giuochi ristretti ai ridotti della Scala e della Canobbiana, si obbligava di pagare al Governo L. 150.000, oltre l'impegno da lui assunto di dare grandiosi spettacoli, e di istituire un'accademia di ballo.

Caduto il primo regno d'Italia, la reggenza cesarea con avviso 2 maggio 1815 notificava al pubblico di volere appaltare per anni 3 gli spettacoli nei teatri della Scala e della Canobbiana coll'esclusione dei giuochi e di qualsiasi assegno per parte del Governo, ma attesa la mancanza di oblatori, e ritenuto la impossibilità di conciliare un appalto, senza supplire al mancato provento dei giuochi, sopra rappresentanza del Governo l'imperatore Francesco I, in allora regnante,

ebbe a stanziare un sussidio annuo di L. 200.000 a carico erariale, mercè il quale sussidio si potè provvedere all'appalto.

Venuto l'anno 1819, ed essendo prossima la scadenza dell'appalto, sopra nuova rappresentanza del Governo 21 agosto 1818, in cui si riscontrava la convenienza di tenere aperti i detti due teatri, lo stesso imperatore Francesco I, con risoluzione 23 maggio 1819, dichiarava che per dare ancora in tale occasione una prova della sua munificenza e del parziale suo favore per la città di Milano, ed al fine di agevolare la riuscita dell'appalto, assegnava altre 200.000 lire all'anno, le quali sarebbero state poste a carico delle province lombarde.

Ma aperta l'asta non si presentarono aspiranti, per cui il Governo locale credette, coi suoi dispacci 1 e 6 febbraio 1820 d'invitare la Direzione dei RR. teatri a convocare tutti i palchettisti onde avvisare al modo di provvedere all'amministrazione di detti teatri, ed affinchè, tenuto calcolo del sussidiò accordato da S. M., quei due principali teatri della città di Milano non rimanessero chiusi con detrimento degli interessi privati d'ogni proprietario di palchi, e a danno del lustro e decoro della capitale lombarda.

Quale sia stato l'esito di tale convocazione, ed anche soltanto se abbia avuto luogo non si sa precisamente; fatto sta però che la gestione dei teatri continuò nella pubblica amministrazione, e, come si rileva dall'avviso governativo 5 giugno 1829, e dal dispaccio 31 maggio dello stesso anno, furono sempre mantenuti ed anzi accresciuti gli stipendi governativi dietro sovrane risoluzioni.

Successo all'austriaco il governo nazionale, fu continuato l'assegno annuale a carico erariale tanto per gli spettacoli, quanto per la scuola di ballo nella misura superiormente enunciata, e ciò fino al 1867.

II.

La causa dei palchettisti della Scala contro il Governo, per obbligarlo a continuare la sovvenzione al teatro.

In quest'anno il potere esecutivo dello Stato, avendo eliminato dal bilancio dell'Interno le somme che vi si stanziavano per i pubblici spettacoli da darsi nei teatri demaniali, il Regio Governo si trovò

nell'impossiblità di continuare ai RR. teatri della Scala e della Canobbiana l'assegno annuo erariale, che negli ultimi tempi del regime austriaco era di L. 300.000 e sotto l'attuale era stato ridotto a L. 239.000, oltre il mantenimento della Scuola da ballo per circa L. 44.000, e di provvedere per gli anni successivi all'esercizio e funzionamento dei detti due teatri giusta la pratica in corso, in quanto che i redditi e la dote di cui si poteva disporre non erano sufficienti per dare spettacoli coadeguati alla rinomanza di quei due teatri.

Parecchi proprietari dei palchi in essi teatri esistenti, ritenendo di avere verso il Governo un diritto acquisito agli spettacoli che esso da tanto tempo apprestava ad esclusiva sua cura ed a sue principali spese, e ritenendo ancora che il Governo colla soppressione del sussidio fino allora corrisposto, e col non provvedere altrimenti agli spettacoli consueti, avesse disconosciuto formali impegni con essi contrattualmente incontrati, pensarono, a tutela del proprio interesse, di costituirsi in consorzio, nominando all'uopo una Commissione esecutiva con incarico di trattare per un amichevole componimento della vertenza, ed anche di procedere giudizialmente contro il Governo per costringerlo alla esecuzione delle sopraccennate sue obbligazioni. Ma non essendo riuscite a buon risultato le rimostranze ed istanze premesse in via officiosa, furono le pretese dei palchettisti, portate in giudizio dinanzi al Tribunale civile di Milano perchè dichiarasse:

1° *A)* Competere ai palchettisti del teatro alla Scala in Milano la proprietà del fondo sopra cui è eretto il teatro medesimo; e così pure rispettivamente la proprietà di tutti i palchi del teatro suddetto, con tutti gli accessori, meno i palchi: proscenio I fila destra entrando; nn. 1 e 2 II fila sinistra entrando; il palchettone, tutti i palchi di V fila e quelli del loggione;

B) Competere al Demanio *pro indiviso* coi predetti palchettisti della Scala, la porzione rimanente dell'edificio costituente il detto teatro della Scala.

C) Competere ai palchettisti del teatro della Canobbiana di Milano, la proprietà di tutto quel teatro, meno i palchi erariali, e cioè: proscenio e nn. 1 e 2, II fila entrando; n. 6, III fila sinistra entrando, n. 8, III fila destra entrando, e come trovavasi intestato anche nelle mappe censuarie, ecc.

2° Spettare ed incombere in ogni futuro tempo al corpo dei proprietari palchettisti e dal R. Governo tutti i rispettivi diritti, facoltà, ragioni, oneri, impegni ed obblighi pattuiti nell'istrumento 3 agosto 1778 a rogito Negri, ed inserta scrittura 27 aprile 1776 di progetto, per la manutenzione ed esercizio di detti teatri;

3° Spettare conseguentemente in ogni futuro tempo al R. Governo la esclusiva disponibilità dei canoni, dei proventi di V fila e del loggione del teatro la Scala, della V fila e del loggione del teatro la Canobbiana, della tassa d'ingresso alla platea e palchi come attualmente si pratica, delle mercedi locatizie che si percepiscono dai locali annessi ai detti teatri, e di ogni altro qualunque prodotto; e spettare al Governo il diritto di appaltare l'esercizio delle pubbliche rappresentazioni pei detti due teatri;

4° Incombere relativamente al Governo l'obbligo in ogni futuro tempo di mantenere aperti ed in attività di esercizio i detti due teatri coi consueti spettacoli di opera e ballo, feste e commedie, nelle stagioni di carnevale, quaresima, primavera ed autunno; nei modi, forme termini e discipline, e col personale, e annessi e connessi corrispondenti al rango ed alla rinomanza di detti due teatri, come era stato fin allora praticato.

5° Avere conseguentemente dovuto il R. Governo provvedere fin dai primi del 1867, mediante i consueti inviti di concorso, all'appalto degli spettacoli dei RR. teatri in base ed ai termini di detto capitolato, corrispondendo all'appaltatore deliberatario i corrispettivi stabiliti nel detto capitolato, o quegli altri minori in base a cui si fosse potuto deliberare l'appalto ad idoneo impresario, colle prescritte cauzioni, e cogli obblighi portati dal capitolato medesimo;

6° Doversi ciò dal R. Governo immediatamente praticare e continuare, mantenendo nel regolare e completo esercizio i detti teatri;

7° Doversi in difetto nominare dall'autorità giudiziaria a sensi dell'art. 678 Cod. civ. ital., un amministratore che adempia ed eseguisca quanto dovrebbe il R. Governo giusta le domande sopra formulate; e dovere il R. Governo versare annualmente e nelle consuete rate all'amministratore medesimo la somma di L. 300.000 per essere erogata nei detti esercizi nei modi e termini del ripetuto capitolato, salvo resoconto come di ragione;

8° Dovere il R. Governo prestare al corpo dei palchettisti e loro

successori e aventi causa, piena reintegrazione di tutte le spese sostenute e sostenibili per l'esercizio interinale di detti teatri, e prestare piena ammenda di tutti i pregiudizi derivati e derivabili dal mancato adempimento per parte del R. Governo a quanto sopra, da liquidarsi in altra sede, rifuse le spese.

L'ufficio del Contenzioso finanziario, per i convenuti da esso rappresentati, conchiuse in via principale per l'assoluzione del Governo ed Amministrazione dello Stato dalle domande attrici, in via subordinata, quando si fosse ritenuto che lo Stato non era completamente libero dall'obbligo di provvedere agli spettacoli dei teatri della Scala e della Canobbiana, si dichiarasse però che esso aveva facoltà di appaltare l'esercizio delle pubbliche rappresentazioni in entrambi i teatri, sotto quei capitoli che avesse ritenuti convenienti coi futuri appaltatori, regolando in conformità al dichiarato nel sovrano decreto settembre 1788, la misura, varietà e magnificenza degli spettacoli, unicamente sul prezzo degli introiti di cui essi teatri sono suscettibili.

Pretendevano i palchettisti che dal carattere del progetto o convenzione 27 aprile 1776 e relativo rogito 3 agosto 1778, si dovesse dedurre che siccome i proprietari dei palchetti del vecchio teatro avevano avuto di mira di assicurarsi in ogni futuro tempo il godimento di quegli spettacoli che a cura della R. Camera si erano dati fino in allora, non meno che il vantaggio dell'incremento dei medesimi, così i corrispettivi delle ingenti spese sostenute nella erezione di quei due teatri non altrimenti si dovevano ravvisare che nella avocazione fatta a sè dalla Camera del diritto di provvedere per sempre all'appalto dei pubblici spettacoli con quella splendidezza e quel decoro che fossero stati reclamati dalle esigenze del tempo e del progresso delle arti per ogni tempo avvenire, supplendo del proprio alla deficienza della dote costituita, e nelle garanzie assunte dalla stessa Camera che con tale appalto non sarebbe mai stato recato alcun pregiudizio alle ragioni dei palchettisti procedenti dal contratto, ritenendosi compresa nella dote la privativa dei giuochi, siccome annessa al canone da pagarsi dai palchettisti e ad ogni altro prodotto derivabile dal contratto in allora vegliante colla nobile associazione appaltatrice dei teatrali spettacoli, successa nel contratto Stagnoli.

Sostenevano poi che anche allora che l'obbligo di costituire una congrua dote al teatro non risultasse dal rogito Negri, la diuturna osservanza· di esso lo avrebbe in ogni modo giuridicamente posto in vita.

Il Tribunale di Milano con sentenza in data 4 settembre 1868 accogliendo pienamente le domande dei palchettisti, dichiarava incombere al R. Governo, in attinenza alla prerogativa assunta in via contrattuale ed in perpetuo coll'art. 3 agosto 1778 rogito Negri, e successivamente sempre conservata e nel fatto osservata dall'appalto dei pubblici spettacoli nei RR. teatri della Scala e della Canobbiana di Milano, l'obbligo in ogni futuro tempo di mantenere aperti ed in attività ed esercizio gli stessi due teatri coi consueti spettacoli d'opera e ballo, feste e commedie, nella stagione di carnevale, quaresima, primavera ed autunno, nei modi, forme, termini, discipline, e col personale, annessi e connessi corrispondenti al rango e rinomanza dei teatri medesimi, secondo la pratica e coll'incremento motivato dall'uso dei tempi e progresso delle arti; e dovere di conseguenza il Governo stesso, stante l'impossibilità pienamente constatata di adempiere a quanto sopra coi soli proventi diretti di quel teatro e del loro esercizio, sottostare a quelle maggiori spese il cui bisogno era dimostrato dall'esperienza degli anni antecedenti, e dalle risultanze degli anteriori e recenti appalti.

Dalla sentenza del Tribunale di Milano, appellò il Demanio, concludendo come già in primo grado, e questa volta con miglior fortuna.

Considerò la Corte che dal momento che all'epoca del contratto Negri il diritto di appaltare i teatri ed i pubblici giuochi, compresi quelli di azzardo, costituiva una regalía, una prerogativa quindi della sovranità di sua natura inalienabile, non si poteva comprendere come nell'animo dei contraenti di allora fosse potuta sorgere l'idea di rendere obbligatorio nella Camera, e per ogni futuro tempo, l'abdicazione e la rinuncia all'esercizio del diritto competente alla sovranità di disporre a piacimento di una tale prerogativa, e di sopprimere anche totalmente, come infatti avvenne alcuni anni dopo, l'uso dei giuochi d'azzardo. I contraenti, in altri termini, non potevano avere ritenuto il prodotto dei giuochi come un correspettivo del contratto, per modo che mancando un tale prodotto o per fatto di principe, o

per qualsiasi altra causa, lo Stato avesse dovuto supplire con uno assegno proporzionale.

La concessione dell'esercizio dei giuochi rivestiva quindi piuttosto il carattere di una concessione temporanea della regalia, da aggiungersi agli altri enti costitutivi della dote, ma però senza garanzia, e subordinata al fatto della continuazione dei giuochi, come era provato anche dalla modificazione portata al progetto, contenuta nella riserva fatta nel contratto della esclusione dei giuochi nel caso di una generale proibizione, senza che peraltro i delegati dei palchettisti si fossero curati di stabilire per tale caso, anche soltanto in via di massima, alcun compenso a carico della Camera, come sarebbe stato ben naturale se avessero inteso che esclusivamente ad essa Camera dovesse incorrere l'obbligo di concorrere alle spese necessarie per gli spettacoli, qualora i canoni dei palchi e gli altri proventi teatrali non fossero stati sufficienti.

D'altra parte non sussisteva in fatto che la Camera avesse assunto alcun impegno formale intorno al numero ed alla qualità degli spettacoli, che ciò invero non potea desumersi dal contratto dell'appalto Stagnoli, in quanto dal patto ottavo di questo chiaramente potea desumersi che veniva fatto riferimento al detto appalto, non già riguardo alla quantità e qualità delle rappresentazioni da darsi, ma unicamente allo scopo di precisare in che consistesse la dote dei teatri, non mai per costituire alla Camera obblighi precisi.

Nè migliore accoglienza fece la Corte all'argomento che i palchettisti deducevano in favore della tesi da essi sostenuta, dal modo con cui il contratto era stato fino a quei tempi eseguito, dalla diuturna osservanza cioè da parte del Governo dell'obbligo di sopportare le spese necessarie per l'esercizio dei due teatri; in quanto gli assegni fatti al riguardo avevano sempre rivestito un carattere precario non solo, ma ben anche di graziose concessioni, poichè si accordavano di volta in volta per ogni appalto, e si facevano poi sempre dipendere dalla suprema volontà del sovrano, il quale, sia per generosità, o per amore ai suoi sudditi, o per viste politiche, accompagnava quelle concessioni con le espressioni più atte a dimostrare come non fossero che l'effetto della sua munificenza e del parziale suo favore per la città di Milano.

Ma trattandosi non già di *obbligo*, ma di *facoltà*, questa non potea

essere oggetto di prescrizione in loro favore da parte dei palchettisti.

In base alle suesposte considerazioni, la Corte di Milano, con sentenza in data 10 agosto 1870, riformando la sentenza del Tribunale, giudicò:

1° Essere in conformità al convenuto fra la ducale Camera ed il corpo dei palchettisti nell'instrumento 3 agosto 1778, a rogito Negri:

A) Di proprietà del corpo dei palchettisti dei teatri la Scala e la Canobbiana i fondi su cui sono eretti i detti teatri, e così pure tutti i loro palchi e corrispondenti camerini, meno quelli già accennati nelle conclusioni dei palchettisti;

B) Competere *pro indiviso* alla pubblica amministrazione ed al corpo dei palchettisti la quinta fila di palchi ed il loggione della Scala e la quarta fila di palchi ed il loggione della Canobbiana, i quali palchi debbono intendersi formare parte della dote di ambidue i suddetti teatri in uno agli altri proventi di cui al mentovato rogito Negri.

2° Spettare al corpo dei palchettisti nei detti due teatri e loro successori, e al Regio Governo di cui i rispettivi diritti, facoltà, ragioni al noto rogito, semprechè però tali diritti, obblighi, facoltà, ragioni, non abbiano attinenza o riferimento agli obblighi ed oneri che si vogliono imporre dai palchettisti al R. Governo colle loro conclusioni 3, 4, 5, 6, 7, non esclusa la subordinata; assolta di conseguenza la pubblica Amministrazione da tutte e singole le altre conclusioni, come pure da ogni pretesa e titolo di indennità di cui erasi fatta riserva.

Contro questa sentenza ricorsero i palchettisti alla Corte di Cassazione di Torino, la quale però con decisione 14 giugno 1872 confermò la sentenza della Corte milanese.

III.

La causa tra la delegazione dei palchettisti e i palchettisti dissidenti per obbligarli al contributo.

La controversia tra i palchettisti e il Demanio era ancora pendente, quando l'Amministrazione dello Stato con atto 14 febbraio 1870

a rogito Bellingeri, cedette senza alcun compenso al comune di Milano i diritti ad essa spettanti sui due teatri e più precisamente « quella parte di proprietà che in forza dello istrumento 3 agosto a rogito Negri compete alla stessa Amministrazione dello Stato sui fabbricati siti in questa città denominati l' uno teatro della Scala, l'altro teatro della Canobbiana, descritti nel censo, coi mobili, attrezzi, macchine, cordami e quant'altro serve ad essi di scorta, ecc. », e ciò sotto la osservanza dei patti ivi specificati tra cui notevoli i seguenti:

1° Il Comune si obbliga, relativamente ai teatri della Scala e della Canobbiana, a non cambiare la destinazione conservandoli sempre a solo uso di teatro. *Non assume però obbligo alcuno per gli spettacoli.*

2° Vertendo tra l'Amministrazione dello Stato e i signori palchettisti il giudizio iniziato con atto 27 novembre 1867 sul punto se il Governo debba o meno mantenere ora ed in ogni futuro tempo aperti ed in attività di esercizio i detti due teatri ....., si dichiara e conviene a *garanzia* del cessionario che, salvi i reciproci diritti delle parti contendenti, esso Municipio *rimane estraneo* all'esito della controversia, assumendo la proprietà erariale degli edifizi di cui alla consegna sopra allegata, senz'altro onere all' infuori delle pubbliche imposte, dell' ordinaria e straordinaria manutenzione, *e con espresso esonero da ogni obbligo speciale sia verso i palchettisti, sia verso chiunque.*

Di fronte ai patti surriferiti e a quanto era stato deciso dalla Cassazione di Torino, non potendo i palchettisti della Scala tenere obbligato nè il Demanio, nè il cessionario municipio, a sostenere le spese per l' esercizio dei teatri, pensarono di provvedersi essi medesimi, nominando per il triennio 1873-1876 una commissione la quale, presi gli opportuni accordi col municipio, assicurò un soddisfacente esercizio dei teatri, dietro un concorso dei palchettisti per la somma di L. 50.000.

In confronto dei pochi renitenti si agì giudizialmente, e con sentenza 7 luglio 1876 del Tribunale di Milano fu sancito l'obbligo dei dissidenti, colla condanna loro al pagamento del contributo. A quel primo accordo tenne dietro un regolamento votato e deliberato in apposita adunanza dei palchettisti nel giorno 16 marzo 1879, ed una nuova convenzione stipulata dalla Commissione col Municipio

per la durata di anni nove, colla quale fu fissato in L. 200 mila l'annuo contributo del Municipio e in L. 58 mila quello dei palchettisti. Tale convenzione fu pure approvata dal corpo dei palchettisti in adunanza 4 maggio 1879, colla quale fu anche nominata la Delegazione.

In altra adunanza 13 luglio 1879 il corpo dei palchettisti approvò il riparto del contributo tra i singoli titolari di diritto di palco, tenuto conto sia dell'ordine dei palchi, sia della rispettiva posizione nella medesima fila.

Venuta l'epoca dell'esazione del contributo, 6 dei 154 palchettisti si rifiutarono al pagamento; e allora la Delegazione li convenne in giudizio con citazione 12, 20 e 21 ottobre 1887 chiedendo che si dichiarasse obbligatorio anche per loro, come palchettisti della Scala, il pagamento dell' annuo contributo pei rispettivi palchi e per il novennio a partire dalla stagione di carnevale-quaresima 1879-80, questo compreso, fino a tutta la stagione carnevale-quaresima 1887-1888, nella misura deliberata nell'adunanza 13 luglio 1879 dal corpo dei palchettisti.

Il Tribunale di Milano, con sentenza 19 maggio 1882, accoglieva pienamente le domande della Delegazione.

Da questa sentenza appellò l'avv. Antona-Traversi, l'unico dei convenuti comparso nel primo giudizio, ed appellò pure il duca Scotti dichiarando di contestare la legalità del consorzio quale era stato costituito e quindi della relativa rappresentanza, la legalità della adunanza dei palchettisti e dei provvedimenti in essa presi e l'applicabilità delle disposizioni di legge a cui l'appellata sentenza si appoggiava.

Ma la Corte d'Appello di Milano confermò in tutto la sentenza del Tribunale.

Ricorsero i palchettisti dissenzienti in Cassazione, sostenendo che male a proposito la Corte di Milano aveva invocato la figura giuridica del condominio per tenerli obbligati al concorso; mentre invece trattavasi di proprietà distinte e separate dei palchi, dalle quali non derivava alcun diritto sul resto del teatro.

Questi concetti però non furono favorevolmente accolti dalla Cassazione Torinese, la quale avvertì anzitutto come nè il rogito Negri del 1778, nè la sentenza del 1870, potevano esercitare una decisiva

influenza in quella controversia; poichè col primo erano stati bensì stabiliti gli accordi tra il corpo generale dei proprietari dei palchi e la Regia Camera, ma nulla erasi detto circa la costituzione di detto corpo, e i rapporti intercedenti tra i consociati.

Passando poi a considerare la questione dal punto di vista prettamente giuridico, la sentenza, pure accettando il concetto della proprietà distinta ed esclusiva dei palchi, osservò come del resto un diritto di palco limitato all' angusto ambiente del palco stesso non avrebbe ragione di essere, e che la vantata proprietà si ridurrebbe ad una parola priva di senso, ove alla medesima non si intendesse congiunto un diritto che si estrinseca al di fuori delle pareti del palco, il diritto cioè di godere degli spettacoli teatrali, diritto che giuridicamente può definirsi come una servitù attiva, e più propriamente come una servitù di prospetto.

Ma questa servitù esercitandosi, se anche in disuguale misura, attesa la più o meno favorevole posizione dei palchi, sempre però da tutti i palchettisti sulla medesima cosa ed indivisamente, ne sorge spontaneo il concetto di una *communio iuris*, la quale non meno del condominio è sorgente di rapporti obbligatorii tra i compartecipi.

Tra questi rapporti obbligatori, rientra indubbiamente quello sanzionato nell'art. 671 del Codice civile, secondo cui le deliberazioni prese dalla maggioranza dei partecipanti per l'amministrazione e per il migliore godimento della cosa comune, sono obbligatorie anche per la minoranza dissenziente.

Ma, dicevano i palchettisti dissenzienti, ammessa pure la teoria della *communio iuris*, non si può poi sostenere che l' annuo contributo votato dalla maggioranza dei palchettisti per dare degli splendidi spettacoli all'intera cittadinanza, sia necessario alla cosa comune e riflettente l' amministrazione e il migliore godimento della cosa stessa: il teatro alla Scala è in ottimo stato, e non abbisogna di riparazione o di abbellimenti, e perciò colla detta deliberazione si obbligano i soci ad un nuovo concorso, ad un nuovo rapporto di comunione, cosa sempre interdetta alla maggioranza dei condomini, e contraria alla ragione stessa della comunione.

Rispose la Cassazione Torinese che la deliberazione presa dalla maggioranza rifletteva veramente il migliore godimento della cosa comune, anzi, più che il migliore godimento, l'esistenza e la condi-

zione stessa al godimento, essendo manifesto che, chiuso il teatro, la proprietà dei palchi si risolve in una proprietà insuscettibile di godimento.

Il ricorso dei palchettisti fu quindi respinto.

IV.

La causa dei palchettisti della Canobbiana contro il Comune di Milano per obbligarlo a sostenere le spese di riparazione del teatro.

Era appena finita la lite tra i palchettisti della Scala, che un'altra gravissima ne sorgeva tra essi e il Comune di Milano.

Con decreto 24 dicembre 1881 il prefetto di quella città, in seguito ai disastri avvenuti in quell'anno nei teatri esteri, ordinava alcune opere e cautele per tutti i teatri, senza delle quali non si potessero aprire al pubblico.

Tali opere vennero dal Municipio eseguite in tutto quanto il teatro alla Scala, e si incominciarono pure in quello della Canobbiana, giusta il preventivo fattone dagli uffici municipali, ma vennero poi sospese. Protestarono per questo fatto i palchettisti, cosicchè il sindaco offrì loro la cessione gratuita della parte di proprietà spettante al Comune se avessero desistito dalle loro pretese.

Ma, cambiata la rappresentanza comunale, la nuova Giunta non solo non proseguì i lavori, ma neanche diede seguito alla proposta della precedente amministrazione. Allora i palchettisti della Canobbiana fecero notificare alla rappresentanza medesima un atto di protesta in data 23 dicembre 1884, diffidandola che non eseguendosi tosto le prescritte riparazioni, sarebbe tenuta ai danni presenti e futuri per il mancato uso dei teatri. Rispose il Comune che non aveva altri obblighi all'infuori di quello di mantenere la destinazione del locale, conservandolo sempre a solo uso di teatro, ma senza alcun impegno per gli spettacoli, e quello dell'ordinaria e straordinaria manutenzione, con esonero da ogni diverso obbligo verso i palchettisti o chichessia; e che le opere ordinate dal prefetto non potevansi comprendere nella manutenzione nè ordinaria, nè straordinaria,

e l'averle incominciate non significava obbligazione, essendo anzi la sospensione dovuta al negato concorso nelle spese da parte dei palchettisti.

Il Tribunale di Milano però, dinanzi al quale fu portata la vertenza, respinse questi argomenti, notando come dal momento che, e questo risultava anche dal preventivo dei lavori redatto dallo stesso ufficio municipale, nessuna partita riguardava punto i palchi o annessi camerini, ma bensì invece tutte si riferivano al teatro, il dovere esclusivo di provvedere ai lavori stessi incombeva al Comune come proprietario, e non poteasi quindi in nessun modo sostenere l'obbligo di concorso nei palchettisti.

Nè a costituire quest'obbligo ritenne il Tribunale potesse bastare il fatto che il godimento del teatro era comune tra palchettisti e Municipio, in quanto se non potea non ammettersi che i diritti degli uni e dell'altro fossero tra loro connessi; sussisteva pur sempre di fatto che le rispettive proprietà erano distinte, dalla quale distinzione obblighi particolari, individuali scaturivano, e primo tra essi quello della manutenzione della rispettiva proprietà.

Notò poi la sentenza che del resto l'obbligo del Comune di riparare a sue spese il teatro trovava fondamento, oltrechè sui principii di diritto e di ragione, anche sui documenti, e cioè nel rogito Negri del 1778 e nell'atto del 1870, col quale il Comune si era obbligato a non cambiare la destinazione dei due teatri, conservandoli sempre a solo uso di teatro, ed assumendosi inoltre l'onere della ordinaria e straordinaria manutenzione.

E siccome le opere ordinate dalla prefettura rientravano indubbiamente nell'obbligo della manutenzione, in quanto invece costituivano una condizione *sine qua non* perchè la Canobbiana fosse ancora teatro o no, così il Tribunale con sentenza in data 25 luglio 1885, accogliendo pienamente le domande dei palchettisti, giudicò avere dovuto e dovere il Comune di Milano, quale proprietario della parte a lui ceduta dal R. Governo della proprietà stabile del teatro della Canobbiana, eseguire tutte le riparazioni e prescrizioni ingiunte dal prefetto, e perciò fu condannato a rifondere ai palchettisti il danno patito per il mancato uso del teatro e le spese di lite.

V.

La fase odierna della questione della 'Scala'.

Causa tra palchettisti della Scala contro il Comune di Milano per obbligarlo a costituire una dote come concorso nelle spese di funzionamento del teatro.

Vedemmo come l'accordo tra palchettisti e Comune abbia provveduto all'esercizio dei teatri della Scala e della Canobbiana dal 1872 al 1885. Tale condizione di cose non fu interrotta dalla lite della Canobbiana, ma i palchettisti continuarono di anno in anno a pagare il loro contributo e il Comune accordò volta per volta un vistoso sussidio e così si venne fino al 1897. Quando nel 2 maggio di quell'anno, avendo il Corpo dei palchettisti presentata una domanda perchè il Municipio si volesse accordare con esso per un contributo a titolo di dote onde allestire i soliti spettacoli nel teatro alla Scala, il Consiglio Comunale, ritenendo che il Municipio neppure per ragione di comunione potesse essere obbligato a concorrere nella spesa per l'esercizio del teatro, a voti unanimi deliberava, in vista dell'importanza di questo punto di diritto, di astenersi dall'esame della convenienza di accordare o meno la dote sotto l'aspetto amministrativo, fino a che o il Consorzio dei palchettisti avesse formalmente riconosciuto che questo obbligo non incombeva al Comune, o sulla sua esistenza o meno non fosse stato deciso dall'autorità giudiziaria.

A questa deliberazione il Corpo dei palchettisti rispose citando il Comune dinanzi al Tribunale di Milano con atto 16 giugno 1897.

Alla sua volta il Comune citava dinanzi allo stesso foro i RR. Ministeri delle Finanze e dell'Interno per essere rilevato dalle domande dei palchettisti, e ciò in base all'istrumento di cessione del 14 febbraio 1870, col quale il Comune era stato esonerato da qualsiasi spesa verso i palchettisti e verso chichessia per gli spettacoli.

Le due cause vennero cumulativamente discusse il 10 ottobre 1900. Sostenevano le ragioni dei palchettisti l'illustre prof. E. A. Porro, e gli avvocati Calzini e Crespi; quelle del Municipio l'avv. Casanova.

Conclusero i palchettisti che il Tribunale dichiarasse:

I. Essere il Comune di Milano, nella sua qualità di comproprietario del teatro alla Scala, tenuto a contribuire in unione all'altro comproprietario Corpo dei palchettisti, alle spese necessarie per la conservazione ed il migliore godimento dell'ente comune teatro della Scala, secondo la destinazione, il grado e l'importanza rispondenti alla struttura di esso teatro, ed alle convenzioni delle parti.

II. Dovere conseguentemente esso Comune di Milano, sempre nella qualità e pel titolo suaccennati, versare in ogni futuro tempo alla rappresentanza della comunione — rappresentanza da costituirsi d'accordo e in difetto ai termini dell'art. 678 — quella somma annua che in unione al contributo del Corpo dei Palchettisti sia necessaria e sufficiente a mantenere, per l'avvenire come per lo passato, in istato di lodevole attività ed esercizio il teatro stesso.

III. Rimettersi in ulteriore corso di causa la determinazione della cifra del contributo complessivo e di quello di ciascuno dei comunisti, da calcolarsi questo in ragione delle rispettive interessenze di proprietà e vantaggi.

IV. Protestati fin d'ora i danni immancabilmente derivanti sia all'ente Comune, sia ai singoli comproprietari per la soppressione, anche temporanea, del contributo da parte del comproprietario Comune di Milano, e rifuse le spese e tasse tutte di cause e sentenze.

Tali domande poggiavano evidentemente tutte su un unico presupposto, l'esistenza cioè tra le parti contendenti, Palchettisti e Comune, di un vincolo di comunione, e fu su questo campo appunto che più brillante cadde la discussione la quale, per essere stata solamente giuridica, assume un aspetto più generale, più nuovo e più elegante.

E invero, in linea di fatto, sulla posizione giuridica del teatro alla Scala, analizzato dal punto di vista della competenza patrimoniale, non fuvvi, nè potea esservi contesa, in quanto la sentenza dell'Appello milanese del 1870 l'aveva ben definita dividendo il teatro in quattro parti distinte, e cioè:

a) *l'area* che è tutta di proprietà indivisa dei palchettisti;

b) *i palchi delle prime quattro file coi rispettivi camerini* che sono tutti di proprietà indivisa dei Palchettisti e del Comune;

c) *i palchi di V fila e di loggione* che sono di proprietà indivisa dei palchettisti e del Comune;

d) tutti i fabbricati annessi (meno l'area), e cioè vestibolo, corridoi, scale, platea, palcoscenico, ridotti, rampa-cavalli, ecc. di proprietà del Comune.

La questione invece nasceva quando si trattava di determinare la natura dei rapporti che la situazione in cui si trova il teatro della Scala rispetto al Comune e ai palchettisti, fa nascere tra di essi.

Questione ardua quanto altra mai, in quanto presuppone una indagine sulla natura giuridica del diritto di palco, forma ibrida, particolare di proprietà, non ancora bene determinata nè nella giurisprudenza nè nella dottrina, questione resa ancor più difficile nel caso della Scala, in quanto il proprietario del teatro è allo stesso tempo comproprietario di due ordini di palchi.

Sostenevano in sostanza i palchettisti che la materiale conformazione delle varie parti di un teatro, la loro armonica e necessaria coordinazione ad un unico fine, bastava di per sè a dimostrare che accanto al rapporto fisico ed economico insito nella destinazione, esiste un rapporto giuridico tra i proprietari delle varie parti divise, insito esso pure nella destinazione medesima, che va qualificato appunto di comunione.

Ma non è solo alla conformazione architettonica del teatro, al puro e semplice fabbricato che si deve avere riguardo: quell'ente che si chiama teatro, non è solo una costruzione caratteristica destinata ad uno scopo determinato, ma rappresenta anche un esercizio, una azienda, il cui funzionamento ne crea la estimazione, il cui valore si accresce per la notorietà che va man mano acquistando, o che, acquistato, si mantiene, per l'avviamento raggiunto e su cui si può fare presumibile conto in avvenire. Ed ecco come allora la destinazione, che prima era qualità dettata unicamente dalla struttura dell'edificio, diventa in seguito un elemento economico che si immedesima con esso, che lo integra, che serve ad accrescerne il valore a tutti gli effetti, anche fiscali; ed ecco pure come lo stesso diuturno esercizio di quell'ente può rappresentare un notevole coefficiente del progresso delle arti, segnarne le più alte e varie manifestazioni e diventare, con nobile tradizione, addirittura una istituzione di coltura e di educazione nazionale.

E un altro argomento in conforto della loro tesi, desumevano i difensori dei palchettisti dall'atto di fondazione del teatro, in quanto

questo contribuiva a dimostrare il coordinato proposito dei palchettisti e della R. Camera Ducale, di dotare la città di Milano di un teatro che fosse riservato alle rappresentazioni serie ed agli spettacoli più alti e dignitosi, e di creare a tal fine un ente a cui fossero assicurati i mezzi di *funzionare*, mediante un concorso pecuniario rappresentato dai frutti del teatro, dai proventi delle botteghe e dai locali appigionati alla nobile Associazione degli spettacoli teatrali, e dal canone dei palchettisti.

Posto in tale modo il principio della *communio iuris*, i palchettisti sostenevano che dal momento che il Codice civile (art. 676) fa obbligo a ciascun partecipante di obbligare gli altri a contribuire con esso alle spese necessarie per la conservazione della cosa comune, rientrando nel caso indubbiamente tra queste spese quelle che riguardano il mantenimento della *destinazione* all'edificio-teatro, il Municipio, come comunista, non poteva esimersi dall'obbligo di contribuire insieme ai palchettisti a che il teatro alla Scala fosse aperto agli spettacoli, a che cioè fosse *conservato* in modo corrispondente alla sua destinazione, alla sua struttura, alla sua importanza ed alla sua tradizione.

Ma non era solo sulla teorica della *communio iuris* che verteva la questione; chè dal canto suo il Municipio di Milano, pure tentando di confutare gli argomenti surriportati, faceva però il massimo assegnamento sull'atto di cessione del teatro fatto dal Demanio al Comune con istrumento 14 febbraio 1870, in quanto con esso al patto primo erasi bensì stabilito che il Comune si obbligava a non cambiare la destinazione dei teatri alla Scala e della Canobbiana, ma subito poi si era soggiunto: « Non assume (il Comune) però obbligo alcuno per gli spettacoli »; e nel patto secondo poi tale concetto erasi ribadito, pattuendosi dal Comune l'*espresso esonero da ogni diverso obbligo* (all'infuori delle pubbliche imposte, dell'ordinaria e straordinaria manutenzione), *speciale sia verso i palchettisti, sia verso chiunque.*

Per ciò che riguarda questo secondo punto della discussione, i palchettisti obbiettavano che il rogito di cessione non aveva avuto altro scopo se non di costituire delle cautele contro il pericolo che le obbligazioni contrattuali del cedente si ritenessero passate nel cessionario, e non aver avuto riguardo a quegli oneri che incombevano sul De-

manió cedente, non come Governo, ma come *comproprietario* del teatro, o per lo meno come proprietario di una parte del teatro.

Se il contratto di cessione avesse detto che il Comune, subentrando al Demanio, era esonerato da ogni obbligo incombentegli come partecipante della comunione creata del teatro, una tale clausola sarebbe stata evidentemente nulla, perchè neppure il Demanio può arbitrarsi di trasferire maggiori diritti di quelli che possiede.

Il Tribunale di Milano però, nella sua recente sentenza in data 25 ottobre 1900, ha accolto pienamente le ragioni del Comune, meravigliandosi come i suoi patrocinatori si siano lasciati trascinare dalla parte contraria sull'incerto terreno della *communio iuris*, mentre la questione poteva risolversi di fronte alle private statuizioni del contratto.

In sostanza, ha detto la sentenza, la questione attuale è identica a quella già agitatasi nel 1820: solo le parti si sono scambiata la tesi. Allora era la Camera che pretendeva dai palchettisti un aumento di canone in proporzione ai maggiori oneri che l'appalto del teatro rendeva necessarî, dopo l'abolizione dei giuochi, e per il crescente costo degli spettacoli, ed i palchettisti resistevano invocando il contratto che ad altro non li obbligava se non che al canone *giusta il praticato di addietro.*

La R. Camera si persuase, sopra un semplice parere del proprio legale, di essere nel torto e più non insistette, ma generosamente supplì per mezzo secolo del proprio, a ciò mossa, sia pure in realtà da fini ben diversi da quelli apparenti della protezione delle arti e del progresso culturale del paese.

Nel 1868, come oggidì, sono i palchettisti che, avendo prima il Governo nazionale, ed ora il Comune cessate le straordinarie e spontanee oblazioni, si sono inalberati: nel 1868, senza contraddirsi apertamente colla tesi felicemente sostenuta dai loro maggiori, pretendevano che le sovvenzioni da straordinarie e facoltative avessero a diventare stabili ed obbligatorie in perpetuo; questa volta, in apparenza più modesti, andarono a disotterare le armi che l'avversario, dopo essersele foggiate, aveva gettato da un canto come inservibili, per puntarle contro di lui, pretendendo dal Comune quanto la R. Camera aveva chiesto invano dai loro autori.

Passando poi ad esaminare la tesi della *communio iuris*, il Tribu-

nale ha dichiarato che, per quanto abilmente presentata, non potrebbe essere più infondata, in quanto la comproprietà indivisa dei palchi di quinta fila e del loggione non ha nello insieme tale importanza da potere dare norma e carattere alle altre parti, ma va piuttosto considerata come un accessorio ad altre proprietà individuali e distinte. In tutto il resto si è di fronte ad altrettante proprietà particolari, collegate è vero in un medesimo rapporto, in causa della destinazione che è data a ciascuna di esse per servire ai pubblici spettacoli, rapporto però che non è di comunione appunto perchè vi manca l'identità della cosa o di un diritto, su cui dovrebbe applicarsi. Non è comunione di cose, perchè queste, meno le due ultime dei palchi o loggione, sono distinte individualmente; neppure comunione di diritti, perchè questi, del pari che gli obblighi corrispondenti, furono nelle statuizioni dell'istrumento tenuti distinti, per modo che ognuno dei contraenti ha proprî diritti ed obblighi che non sono quelli dell'altra parte, e se ci sono pure alcuni diritti ed alcuni obblighi comuni, di questi tassativamente e non d'altro, è a parlarsi, ma non certamente anche di comunione dell'intero teatro. Vi è bensì un elemento che tutto lega ed unisce di quanto — cose, diritti e doveri — costituisce l'ente teatro, o ha ragione di essere dal medesimo, ed è la destinazione, la quale è, e non può essere che unica, quella di servire ai pubblici spettacoli. Ma questa destinazione non è nè cosa, nè diritto, ma solo modalità dell'uno e dell'altro, ragione d'essere del tutto, non l'essere stesso: come tale non può da sola, senza altri elementi oggettivi, servire di substrato ad un diritto qualsiasi, molto meno ad un diritto che rappresentare dovrebbe nella sua entità, un principio diamètralmente opposto a quello delle singole cose e diritti, onde lo si pretende costituito, la comunione di fronte alla individualizzazione delle cose e dei diritti.

Questa destinazione male si è voluta assurgere a dignità di diritto per sè stante, e quasi immanente fino dall'origine del teatro; molto più dinanzi al contratto che dava facoltà alla R. Camera di provvedere agli spettacoli, ma non gliene faceva alcun obbligo, ed avendo determinato tassativamente gli oneri dei contraenti in ordine alla dotazione degli spettacoli, non consentiva che, sotto alcun riguardo, gli oneri medesimi fossero aumentati, e per tale modo, qualora i pro-

venti ordinari si fossero mostrati inadeguati, lasciava all' insindacabile arbitrio delle parti di disinteressarsi degli spettacoli, se non si intendeva da una di esse di provvedervi direttamente sobbarcandosi a tutte le maggiori spese occorrenti, senza, in questo caso, potere obbligare l'altra parte a concorrervi.

La sentenza ha quindi concluso col respingere le domande dei palchettisti, attenuando in parte la loro sconfitta coll'accordare la compensazione delle spese del giudizio.

Appelleranno i palchettisti?

Non sembra dubbio, se prima non intervenga un amichevole accordo col Comune, cosa che di tutto cuore desideriamo.

Chè se tale accordo dovesse fallire, non è facile prevedere fino da ora se in appello la sentenza del tribunale verrà confermata.

La questione della Scala, pure non occupandoci del suo lato artistico, è dal punto di vista giuridico di una singolare importanza, in quanto è questa la prima volta che è presentata ai magistrati la tesi della *communio iuris*, per farne fondamento all'obbligo del proprietario di contribuire coi palchettisti alle spese di funzionamento del teatro.

Si è tentato in altri tempi di desumere quest'obbligo da un rapporto di *condominio o comproprietà* del teatro che si sosteneva esistere tra proprietario e palchettisti, ma giustamente nè la dottrina (1) nè la giurisprudenza accettarono questo concetto, come quello che era in stridente contrasto colla esistenza di singole proprietà distinte, coordinate, sia pure, in un medesimo edificio, e con un unito criterio architettonico.

Più tardi, nella lite insorta tra i palchettisti della Scala, la teorica della *communio iuris* fu accettata per dedurne l'obbligo dei palchettisti dissidenti a contribuire alle spese di esercizio del teatro votate dalla maggioranza, notandosi a buon diritto che il *godimento degli spettacoli* che forma il sostrato economico essenziale del diritto di palco, non poteva aver luogo *pro diviso*, ma per opera di tutti i titolari congiuntamente e indivisamente.

---

(1) Se se ne eccettui l'ASCOLI, *Studi di Giurisprudenza teatrale*. Firenze, 1871.

Nell'odierna questione della Scala il campo di pratica applicazione della teoria in parola, si vorrebbe estendere fino al punto di farne il fondamento di rapporti intercedenti tra proprietarî di teatri e palchettisti, cosicchè quelli sarebbero tenuti con quèsti a sopperire in ragione dell'entità dei rispettivi interessi alle spese di esercizio del teatro.

Se questa nuova applicazione sia giuridica, non è facile indagare, senza dire poi che nel caso della Scala, a dire il vero, a questa, che è la principale, va unita un'altra questione accessoria, dipendente dalle condizioni speciali di quel teatro, in quanto è per due ordini di palchi di comproprietà dei palchettisti e del Comune. È facile comprendere quanto questa particolarità di fatto, della quale nel primo giudizio non si è tenuto conto, può pesare in quello di appello.

Ha un bel dire la sentenza che commentiamo, che cioè la proprietà indivisa dei palchi di quinta fila e del loggione non ha nello insieme tale importanza da potere dare norma e carattere alle altre parti, e che deve quindi più che altro considerarsi come un accessorio alle altre proprietà individuali o distinte; ed hanno pure un bel sostenere i patrocinatori del Comune, che sarebbe assurdo che i partecipanti della quinta fila e del loggione debbano sostenere le spese di esercizio dell' intero teatro, mentre questo è composto di altre proprietà private bene importanti, che non si possono costringere a contribuire a dette spese.

Una comunione tra palchettisti ed il Comune di Milano esiste indubbiamente, ed è comunione di beni: sia pure limitata ad una parte sola del teatro, ma in ogni modo non può a meno di indurre dei rapporti vicendevoli tra i partecipanti per ciò che si riferisce al funzionamento di questa *parte*, alla sua destinazione, che è appunto quella di servire al godimento degli spettacoli.

Non si può confondere nel Comune di Milano la qualità di proprietario del teatro con quella di comproprietario di due ordini di palchi, per desumerne che, questo ente, non potendo sotto il primo aspetto essere tenuto a contribuire alle spese di esercizio del *teatro*, neanche vi si può costringere dal secondo punto di vista.

I rapporti che dalle due su descritte qualità si originano sono distinti per il contenuto diverso che è in ognuno di essi, per il potere

che conferiscono e per le obbligazioni diverse che impongono; il fatto di trovarsi riuniti non può alterare la loro essenza giuridica.

Questa considerazione, che meriterebbe uno sviluppo maggiore se la tirannia dello spazio ce lo consentisse, ci apre la via per porre la questione sotto un aspetto tale da darle una soluzione.

Altra cosa è pretendere che il Comune di Milano sia tenuto come proprietario del Teatro della Scala a contribuire in ragione del suo interesse alle spese di esercizio di quel tempio dell'arte, altro che come palchettista debba cogli altri concorrere nelle spese medesime.

Nella seconda ipotesi la risposta affermativa non è dubbia di fronte alla sentenza della Corte di Cassazione torinese del 30 dicembre 1885 che dichiarava esistere tra i palchettisti della Scala una *communio iuris*: da un concorso nelle spese di funzionamento, sia pur tenue, il Comune di Milano non può quindi in alcun modo esimersi a meno che non preferisca l'abbandono della sua parte di comproprietà ai palchettisti; e sotto questo aspetto perciò non può accettarsi la sentenza recente del Tribunale di Milano che dichiara non sussistere in alcun modo l'obbligo del Comune di sopperire alle spese per gli spettacoli.

Certo è però che quando anche nel giudizio di appello, se pure non ostano eccezioni di ordine, tale obbligo venisse riconosciuto, la *questione della Scala*, non verrebbe tuttavia risolta in favore dei palchettisti, perchè il contributo che il Comune dovrebbe pagare come *comproprietario dei palchi*, sarebbe troppo esiguo di fronte alle ingentissime spese che un decoroso esercizio del massimo dei teatri italiani richiede. E qui nasce un'altra questione, che è di capitale importanza.

Il contributo del Comune avrà a determinarsi solo in relazione degli interessi che esso ha nella *Scala* come comproprietario di palchi, o anche come proprietario del *parterre* dove si trovano le poltrone, scanni, ecc.?

A noi sembra che la risposta affermativa si imponga, e appunto per le ragioni fin qui espresse in ordine all'obbligo del contributo che incombe al Comune come palchettista. Una sostanziale diversità tra le due questioni infatti non esiste.

La Cassazione torinese decise che tra i vari titolari di diritto di palco di un teatro esiste una *communio iuris*, in quanto tutti e in-

divisamente godono dell'edificio teatro secondo la destinazione sua e sia pure da luoghi distinti e in diverso modo: l'identità del diritto e del suo oggetto e la simultaneità dell'esercizio da parte dei titolari fornì quindi il fondamento di questa teorica, che perciò non può ritenersi limitata nella sua applicazione ai soli palchettisti, ma a tutti i titolari di posti di teatro analoghi all'*ius* di palco, essendo la stessa la ragione del decidere. Così, a nostro parere, dovrebbe agli effetti del contributo, parificarsi al palchettista il titolare di diritto di sedia, salva una diversa determinazione del contributo stesso, in base al diverso interesse che un tale diritto racchiude.

E come uno, così tutti i titolari di diritto di sedia dovrebbero essere chiamati a contribuire *pro parte* insieme ai palchettisti. Tale obbligo evidentemente sussiste anche allora che uno solo sia il titolare di tutti i diritti di sedia, uno solo il proprietario del *parterre:* egli dovrà in ragione del suo interesse contribuire alle spese di esercizio del teatro, nè da tale obbligo varrà ad esimerlo la condizione particolare in cui egli si trovi, di essere cioè allo stesso tempo proprietario del teatro.

Applicando i principî suesposti alla *questione della Scala*, è ovvio il notare che fissati in tale modo i metodi di determinazione della quota per la quale il Comune è tenuto a contribuire alle spese per gli spettacoli, la quota stessa viene ad assumere una tale entità da permettere indubbiamente il funzionamento del Teatro della Scala, e la tanta famosa *questione della Scala*, verrebbe una buona volta per il bene dell'arte, ed anche con rispetto della legge, risolta.

Non nascondiamo però che contro la costruzione giuridica or ora proposta, molte ed anche gravi obbiezioni si potrebbero sollevare. Ci sembra in ogni modo che questo sia l'unico aspetto sotto cui la *questione della Scala* dal punto di vista giuridico deve considerarsi, se si vuole in qualche modo risolverla in favore dei palchettisti, ammesso che alla discussione sulla esistenza o meno della *communio iuris*, o per meglio dire sulle conseguenze che dall'applicazione di questa teorica derivano, non faccia ostacolo e il rogito Negri, e l'atto di cessione, e la sentenza della Corte milanese del 20 agosto 1870.

Ma a questa che è pure questione importantissima e pregiudiziale, non potremmo ora rivolgere la nostra attenzione senza peccare di indelicatezza verso le parti contendenti.

Non sapremmo in ogni modo meglio por termine al presente lavoro, se non colle assennate parole della Sentenza dei giudici di Milano, augurandoci cioè che qualunque esito negli ulteriori gradi di giurisdizione sia destinata ad avere la presente controversia, nel più importante centro della coltura italiana non si lascierà perire quella ormai secolare istituzione il cui nome fu, è, e potrebbe essere ancora in avvenire segnacolo e vessillo allo storico primato dell'Italia nostra nella divina arte dei suoni.

NICOLA TABANELLI.

RECENSIONI

Storia.

A. CAMETTI, Bellini a Roma. Brevi appunti storici. — Roma, 1900. Tip. della Pace.

« L'Accademia di Santa Cecilia — solennemente festeggiando — « la custodia degli autografi — della *Norma* e della *Beatrice di* « *Tenda* — affidatale — dal Ministero della Istruzione — degno « preludio — alle centenarie onoranze — a – Vincenzo Bellini — « questi cenni storici — Alberto Cametti — offre ».

Così dice l'epigrafe. L'opuscolo dà — raccolte dai documenti contemporanei — compendiose notizie intorno alle prime rappresentazioni delle opere belliniane ne' teatri di Roma, in quest'ordine: *Il Pirata* — gennaio 1829 (all'« Argentina »); *La Straniera* — febbraio 1832 (all'« Apollo »); *I Capuleti e i Montecchi* — febbraio 1833 (all'« Apollo »); *La Sonnambula* — ottobre 1833 (al « Valle »); *Norma* — gennaio 1834 (all'« Apollo »); *I Puritani* — febbraio 1836 (all'« Apollo »); *Beatrice di Tenda* — gennaio 1837 (all'« Apollo »).

« Nel breve giro di otto anni » — conchiude l'autore — « tutte « le opere di Bellini furono rappresentate su i teatri romani, ec- « cetto due: l'*Adelson e Salvini* e la *Zaira*. Ma l'*Adelson e Sal-* « *vini* non si poteva considerare come lavoro destinato a valicare « le porte del Conservatorio napoletano. La *Zaira*, male accolta — « e forse a torto — sul teatro di Parma, finì i suoi giorni innanzi « sera, e la musica di questo spartito passò, in parte, nei *Capuleti* « *e Montecchi*. Delle nove opere di quel grande è meraviglioso con- « statare come pei *Puritani*, per la *Norma*, per la *Sonnambula*, « tuttora accolte con sincero gradimento, non sia prossima l'ora in « cui saranno escluse dal repertorio doi nostri teatri: è un terzo, « appunto, della produzione del Bellini: di quanti compositori del « suo tempo si può dire che altrettanta parte sia sopravvissuta delle « opere loro? ».

R. G.

GIOVANNI CANEVAZZI, *Papa Clemente IX poeta* (Giulio Rospigliosi. - Sec. XVII). — Modena, 1900. Forghieri e Pellequi.

Del nostro stupendo seicento musicale italico rimane tanta e sì viva e sì geniale traccia, che ogni qual volta io veggo il ricercatore studioso occuparsene con amore, sento più forte la fede nel rinascimento, nella riscossa a cui s'avvia l'arte dei suoni nel nostro paese. Così, leggendo l'interessante volume del Dr Giovanni Canevazzi, penso quale prezioso contributo potrebbe attendersi agli studi nostri dalla operosità unita de' letterati e de' musicisti, quando fra loro potesse esservi un punto di intesa e gli uni non isdegnassero, come oggi succede, occuparsi di ciò di cui si occupan gli altri.

Ben venga dunque, come segno di futura alleanza, questa pubblicazione. Essa ci fa conoscere intimamente la natura del dramma per musica del secolo XVII, mediante una serie di componimenti drammatici di Giulio Rospigliosi, che fu poi Papa Clemente IX, ce ne descrive le scene e ce ne commenta, riproducendoli, degli squarci importanti. — Quanti dei libretti d'opera che veggon la luce oggidì potranno essere ricordati con onore, dopo duecentocinquant'anni, ancor come semplice lavoro letterario? — E poichè non furono mica musicisti da strapazzo, ma valenti maestri, coloro che quegli antichi drammi vestirono di note, quali un Landi, un Mazzocchi (Virgilio), un Marazzoli, un Rossi, un Abbatini, e qualcuna delle loro partiture ancora ci rimane, così può lo studio del Canevazzi essere un prezioso ausilio anche al musicista, affinchè egli completi i suoi studi sui melodrammi del '600, i quali gli riveleranno modi, forme, idee affini coll'arte nuova. Chè da quel secolo di entusiasmi fecondi e durevoli per una forma d'arte — l'*opera*, che ebbe ad affascinare ed affascina tuttavia più di qualunque altra, il pubblico d'Italia, partì l'impulso il più energico verso nuovi fatti. Chè la musica nel '600 entra un secolo più tardi delle altre arti nel movimento della Rinascenza, ma vi entra con una forza ben superiore di molto, con islancio e con profusione di genio incomparabilmente maggiore. Chè non sapremmo come meglio dichiarare la fortuna delle nuove idee e spiegarne il successo, se non riferendo l'una e l'altro alla mossa, alla forte spinta di verità e sublimità artistica che ebbero nel secolo del Monteverdi e del Caccini, senza l'opera dei quali noi non potremmo opporre al Gluck e al Wagner la paternità delle loro potenti riforme.

Il Canevazzi ha composto un libro facile e dilettevole. L'epoca che precede l'*opera* ha in lui un conoscitore diligente. Se egli avesse dato maggior vita specialmente a questa parte preparatoria del soggetto che aveva tra le mani, anche il musicista ardente potrebbe

inspirarvisi. Così egli vi troverà la sintesi di un movimento mirabile nella storia del melodramma e degli ammaestramenti per l'avvenire. Questo è certo, ed è sincero l'augurio. L. Th.

MARIA STORNI TREVISAN, Nel primo centenario di Domenico Cimarosa. — Venezia, 1901. Succ. M. Fontana.

Il centenario della morte di Cimarosa ha offerto occasione a varî scrittori di ricordare il grande maestro che profuse l'inesauribile originalità del suo estro comico in tanti capolavori. Siamo lieti di mettere in rilievo il fatto, coll'augurio che i musicisti italiani, nella desolante incertezza del momento, vorranno fissare la loro attenzione sul geniale compositore, in cui rifulsero in tutto il loro splendore le tradizioni della nostra scuola.

Tra le pubblicazioni in argomento, abbiamo letto con piacere anche l'opuscolo della signora Storni Trevisan. Vi è riferito, dalle migliori fonti, ciò che si conosce circa la vita del Cimarosa ed il brillante successo che ottennero le opere di lui sulle scene d'Italia e di oltre alpe, con qualche rettifica delle inesattezze in cui caddero alcuni autori prima che apparisse la nuova edizione del Florimo sulla scuola napoletana (1882).

Troviamo però deficiente la parte critica, sicchè la figura del musicista non spicca in quella grandezza che gli riconobbero anche gli stranieri, meno propensi a gradire le produzioni dell'arte italiana. O. C.

P. GIOVANNI SEMERIA, La musica degli Ebrei. Conferenza con introduzione del P. Alessandro Ghignoni. — Prato, 1900. Tipografia successori Vestri.

L'introduzione, piuttosto che disporre all'argomento, è rivolta a ricordare le vicende fortunose e l'insuccesso finale di una Società istituita a Genova allo scopo di aiutare la riforma della musica sacra. Vi si ammira il tono gaio dello scrittore.

Nella conferenza il P. Giovanni Semeria ha raccolto le scarse ed incomplete notizie giunte fino a noi sulla musica degli Ebrei, per trarne qualche induzione sul carattere che l'arte dei suoni aveva assunto presso questo popolo sotto l'influenza di un sentimento religioso predominante.

Egli dice che è difficile formarci oggi un concetto di quello che fosse presso gli Ebrei la musica vocale; ma che ce ne può dare un'idea l'odierno canto orientale. « Questo è povero; non solo manca « di armonici accordi, ma s'intreccia dei motivi melodici i più sem« plici e monotoni che si possa immaginare. Ma nella semplicità « e povertà sua mantiene qualche cosa di grave, di patetico, si di« rebbe l'espressione di una sofferta tristezza: almeno a noi nel

« sentirla vien voglia di piangere. Con ciò esso riesce naturalmente « sacro ».

Più esauriente è la illustrazione che l'autore, colla scorta dei Padri della Chiesa e di Giuseppe Flavio, presenta degli stromenti in uso presso gli Ebrei. Si riferisce dunque ad un'epoca abbastanza recente, mentre per i tempi antichi restiamo sempre alle supposizioni.

L'autore conclude bene augurando per la riforma della nostra musica sacra, a cui dobbiamo arrivare per vigore di riflessione e di buona volontà, quando invece gli Ebrei non traviarono nella espressione dell'arte loro, essendo guidati dalla spontaneità dell'istinto e della devozione religiosa. O. C.

MICHEL BRENET, ***Les Concerts en France sous l'ancien régime.*** — **Paris, 1900. Librairie Fischbacher.**

L'origine dei concerti si scorge in Francia nel secolo XVI quando per colmare il vuoto fra le esecuzioni religiose o profane delle corti cui conveniva un pubblico limitato e i concerti all'aperto, divenne necessaria un'istituzione nuova che avvicinasse direttamente gli artisti e i filarmonici. Celebre fu il Concorso o *Puy* d'Evreux, una festa annua con due concerti, cui partecipavano i fanciulli del coro della cattedrale di Evreux e gli artisti chiamativi come giudici o concorrenti; s'ebbero pure *puys* a Lione, a Rouen, a Caen; vi si eseguivano composizioni sacre e profane.

A Parigi, verso l'ultimo quarto del secolo le sedute dell'Accademia di Baïf si possono considerare come la culla della futura *Académie française* e dei concerti a Parigi. Il momento storico più importante è la creazione del *Concert spirituel* nel 1725 dovuta ad Anne-Danican Philidor. M. Brenet ci dà del *Concert spirituel* una storia diligente: nel 1758 Mondoville introduce il genere dell'oratorio; e pure intorno a quel tempo s'aggiunse il concerto d'organo; nel 1768 fa la sua apparizione il *clavicembalo forte-piano,* senza però che il pubblico vi dia importanza. L'arte italiana ed i virtuosi italiani ebbero parte rilevante nella vita musicale di Parigi.

I lettori della *Rivista* han già apprezzato la cura e l'erudizione che l'egregio scrittor francese dimostra nelle sue ricerche storiche; dirò solo che il libro riesce non solo istruttivo ma anche dilettevole.

A. E.

GUSTAV HÖCKER, ***Das grosse Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven.*** — **Glogau. Carl Flemming, Verlag.**

Sviluppare la cronaca che riflette l'esistenza dei grandi artisti ha, se non altro, il merito di renderli sempre più popolari. L'au-

tore di questo libro ha impreso un simile compito, e sulla vita dei tre grandi musicisti tedeschi ha steso narrazioni intessute di aneddoti e circostanze, che li fanno meglio conoscere come uomini e pur li lasciano comprendere come artisti, ma al circolo dei profani, però, e degli amatori di novelle. Il fine dello scrittore è, come si vede, molto modesto. Egli vi si adopera con ogni buona volontà e racconta bene. Sul soggetto de' suoi racconti egli ricama sa Dio quali aggiunte, quali brillanti fioriture, forse tutto un firmamento di stelle minori intorno ai tre massimi corpi celesti. Però, se nulla è fuor di posto e i calcoli astronomici sono esatti — come per lo meno saranno per certi lettori cortesi — il libro avrà raggiunto il suo scopo. Ed io mi confesso soggiogato da questa semplicità e spontaneità del narrare. Fa tanto piacere nella vita dimenticare di essere un uomo d'arte e di scuola per passare al posto di chi può ancora trarre qualche diletto dalla lettura di un libro scritto con passione e vocazione. Tale è il volume dell'Höcker e tali le mie brevi ore di vita come profano. Ritorniamo fra i dotti. L. TH.

CARL KREBS, Dittersdorfiana. — Berlin, 1900. Verlag von Gebrüder Paetel.

Se questo libro non contenesse altro che la parte che ora è diventata centrale, cioè un catalogo, oggi il più completo, delle opere di Carlo Ditters von Dittersdorf, egli sarebbe già per questo una pubblicazione utilissima, perchè atta a porre la figura di un famoso compositore tedesco del sec. XVIII in ben più nitida luce di quel che sia avvenuto fin qui. Ma l'A. ha voluto far precedere il catalogo, che è illustrato da esempi musicali e commentato con passione ed interesse, da una biografia del Ditters e da un breve studio intorno alle sue opere, e ciò fa del presente volume una monografia veramente commendevole sotto il doppio aspetto storico e bibliografico. Noi conosciamo per essa il titolo e, in certo modo, l'importanza del contenuto di parecchie opere, specialmente sinfoniche e istrumentali del Ditters che non ci erano note, e pur da qualche suo scritto e da talune memorie apprendiamo nuove particolarità del suo talento, nuovi dati della sua vita.

Il volume si chiude con una rimarchevole analisi delle dodici sinfonie sulle *Metamorfosi* di Ovidio, scritta in francese dal prevosto J. T. Hermès di Breslavia nel 1786. L. TH.

RUDOLPH GENÉE, Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Zehntes Heft. Oktober 1900. — Berlin, 1900. E. S. Mittler und Sohn.

Questo fascicolo, il decimo dell'anno 1900, specialmente si distingue per un interessante studio sopra un quartetto ed un terzetto scritti dal Mozart per l'opera *La Villanella rapita* del Bianchi

(1785). Seguono uno schizzo biografico di Emanuele Schikaneder, il librettista del *Flauto magico*, ed alcune nuove notizie del prof. Bischoff di Graz sul suicidio del cancelliere Franz Hofdemel, che si diceva avesse tentato di uccidere sua moglie per gelosia di Mozart, del quale essa era scolara. L. TH.

Dr. RICHARD VON KRALIK, *Altgriechische Musik.* Theorie, Geschichte und sämmtliche Denkmäler. — Stuttgart und Wien. J. Roth'sche Verlagshandlung.

In linea teorica, quel che l'A. ci dice intorno alla musica degli antichi Greci è cosa nota. Egli ha ordinato in guisa sintetica delle nozioni storiche ed elementari sulla teoria musicale antica, chiudendo con un prospetto cronologico che ne dimostra lo sviluppo pratico. È la miglior parte dello scritto. Ma per ciò che riguarda l'esposizione grafica degli inni greci, l'A. ha voluto, ha creduto di esplicarne il senso musicale con un'armonizzazione poco o nulla consentanea col concetto dell'antica pratica. Io non so perchè questi volgarizzatori, questi respigolatori dell'innica antica vogliono costringere il senso delle melodie tramandate, in modo che esse acquistino un valore relativamente a noi moderni, e piuttosto non le lascino nello stato della loro assoluta semplicità tipica. Come una armonia ed un'istrumentazione, nel senso nostro, fu sconosciuta ai Greci, così la sovrapposizione della pratica moderna al concetto, alla teoria antica, diventa arbitraria, un mero non senso. Nessuno conosce il sentimento recondito primitivo insito in una linea di melodia greca; se noi vi applichiamo il risultato di cognizioni che nè anche il medio evo, nè anche la Rinascenza praticavano, possiamo star sicuri che la nostra opera è caratterizzata collo stigmate del più crasso dilettantismo. L. TH.

ARNOLD SCHERING, *Bach's Textbehandlung.* Ein Beitrag zum Verständniss Joh. Seb. Bach'scher Vokal-Schöpfungen. — Leipzig, 1900. C. F. Kant Nachfolger.

Uno studio critico ben fatto e piacevolissimo. Un po' troppo assoluto parmi il giudizio dell'A. sull'eliminazione della personalità nella musica polifonica del '500. Ma che non porta forse il sigillo del sentimento personale e della libertà di concetto un madrigale del Marenzio, una canzone di Orazio Vecchi o un mottetto del Palestrina? Del resto l'elemento della personalità drammatica è tanto più sensibile nella musica polifonica se si vegga ciò che appare sulla soglia del sec. XVII in fatto di commedie, pastorali, giuochi, rappresentazioni a più voci, o in fatto di madrigali e di canzoni, in cui le voci si alternano, riposano più spesso, si rispondono o cedono l'una all'altra la melodia, e fino interi brani a due voci si insinuano ripetutamente in composizioni a cinque e più voci.

Ma tralasciamo ciò: il sig. Schering aveva forse bisogno di un argomento di effetto da contrapporre all'opera del Bach, e per gettarvi sopra maggior luce ha sacrificato un po' la verità della storia. Dopo tutto, considerando il Bach come compositore di musica sacra, la maggior forza della personalità drammatica al posto dell'elemento collettivo entra, è giusto, per moltissimo nella sua opera nuova di vita e di forme.

È dunque precisamente in questo campo della musica vocale che si svolgono le considerazioni del Schering. Bach vi porta, vi crea la vera, la perfetta espressione. E l'A. lo prova identificando l'opera del Bach con la essenza, con la parola del Protestantesimo. E vede il titano della nuova musica in mezzo alla sua epoca, chiuso quasi nella contemplazione dei fatti biblici, coi quali la sua arte è indivisibilmente congiunta; lo vede assorbire tutta la loro verità di espressione, e nell'arte dei suoni tutta trasfonderla e colla soggettiva espansione dell'*aria* o coll'oggettiva riflessione del *corale*. E qui come anche, nella parte simbolica assegnata dal Bach alla specie delle voci, il Schering ha campo di diffondersi in molte e giuste osservazioni, cui non manca la scorta di qualche esempio musicale persuasivo. L. TH.

Critica.

A. PADOVAN, I figli della gloria. — Milano, 1901. U. Hoepli editore. — L. 4.

I figli della gloria sono « le creature sovrane » di cui il Padovan discorse altra volta (1): il poeta, il musicista, l'artista, il filosofo, lo scienziato, l'esploratore, il guerriero, il profeta. Del musicista l'autore parla nel capitolo secondo. « Chi coltiva musica » — così egli — « non può essere un'anima volgare, chi compone musica non « può essere malvagio. Quando l'onda della melodia c'investe flut- « tuando, *essa dissipa ogni pensiero volgare* e ci conforta e ci « esalta finchè ci abbandoniamo fiduciosi al suo invito come a una « lusinga d'amore ». V'è qualche cosa, in queste parole, del lirico entusiasmo del dolce stil novo:

> « Fuggon dinanzi a lei superbia ed ira.
> « Ogni dolcezza, ogni pensiero umile
> « nasce nel core a chi parlar la sente... »

(1) U. Hoepli, Milano 1898: *Le creature sovrane.* Ne fu fatta la *recensione* nel fascicolo 1° dell'anno V di questa *Rivista.*

con quel che segue. « Coltiviamo musica » — soggiunge il Padovan — « se vogliamo esser buoni, coltiviamo musica se vogliamo nutrire « la nostra mente di alti pensieri. Io ti invito a coltivar musica, o « lettore, *se vuoi formarti una convinzione salda e non remo-« vibile sulla tua vita futura.* Ascolta musica, abbandonati senza « perplessità ma con grande fiducia alle malìe di questa sirena: « essa non ti condurrà a perdizione, ma *simile ad un faro ti in-« dicherà la via per giungere al porto* ». E questo è del petrarchismo:

« Tale è la vista che a ben far t'induce
« e che ti scorge al glorioso fine; »

ma d'un petrarchismo — come dire? — stemperato nell'acqua santa della Scrittura: « laudate Dominum in cymbalis bene sonantibus... ».

Fuor di scherzo, Adolfo Padovan à intorno alla musica nobilissimi pensieri; e dell'opera in ispecie di Ludovico van Beethoven discorre con intelletto di critico dotto e sagace. Se bene non tutti, credo, gli consentiranno in certe interpretazioni. Quella, segnatamente, ch'ei propone della *nona sinfonia* è tale — a mio parere — da lasciar perplessi anche i più creduli. Che in fatti il secondo tempo — lo scherzo — di questa grandissima tra le opere beethoveniane ricordi propriamente « *quella parte della specie umana* « *che si contenta di ciò che ha e gode senza pensare al poi* » mi par dubbio; che il terzo tempo — l'*adagio* — rappresenti a dirittura « *il mistico nirvana di Budda* » mi sembra, a dir poco, discutibile; che il *finale* poi sia « la pagina più potente di tutta la « sinfonia », anzi meglio « lo sforzo più prodigioso di quel genio « sovrano » giurerei ch'è falso.

Ma forse io ò torto. Anzi ò torto di certo; perchè, non avendo nella vita futura una fede nè « *salda* » nè « *irremovibile* » (tutt'altro, anzi), è da inferirsene, secondo i principî della nova etica padovaniana, che io non ò coltivato musica a bastanza. Non è vero?

R. G.

F. DE SIMONE BROUWER, *Don Saverio*. — Napoli, 1900. Libreria Detken e Rocholl. — L. 0,60.

Son noti i riscontri e le attinenze che la commedia napolitana offre al melodramma giocoso. Il De Simone Brouwer studia un dei tipi più singolari di questa commedia — don Saverio — che Francesco Cerlone, il Goldoni del mezzogiorno, introdusse in alcuni dei suoi più celebrati lavori. Diligente ricerca, e allettevole semplicità di stile.

R. G.

***AYMAR DE NESSIRY**, **Robert Schumann**.* **— Paris, 1900. Librairie Fischbacher.**

L'autore stesso confessa d'aver scritto un panegirico anzichè uno studio critico. In realtà il panegirico giunge un po' tardi, poichè da nessuno si mette in dubbio la genialità di Schumann; quando l'A. studia il grande musicista nel movimento musicale del secolo si lascia sfuggire giudizî troppo alla lesta e che credo inutile presentare al lettore. Nulla di più nocivo al pubblico dei dilettanti quanto il dilettantismo della critica.

Il volume contiene pure i *Consigli ai giovani musicisti* nella traduzione francese di Fr. Liszt. A. E.

L'ouvreuse du cirque d'été. Garçon, l'audition! **— Paris, 1901. H. Simonis Empis éditeur. — L. 3,50.**

È una cronaca delle rappresentazioni musicali in Parigi dal gennaio del 1899 al febbraio del 1900: per lo più arida, tutta ingombra di nomi e di date, a pena qua e colà interzata di giudizi rapidi risentiti recisi. Pure, nella ricercata brevità sentenziosa, certa acutezza di critica non manca. Eccone qualche esempio, intorno a cose dell'arte nostra. Su la « Bohème » di Giacomo Puccini: « Juxta-« position de motifs parcellaires dénués de toute cohésion; parti « pris de *bel canto* naïvement insoucieux des exigences de la si-« tuation; orchestration tape-à-l'œil brutalement cuivrée avec des « encombrements de harpes prétentieuses; absence de tout plan « tonal; tohu-bohu des personnages, des instruments, des thèmes ». Su Lorenzo Perosi: « Il a étudié Palestrina, Gabrieli, Vittoria, « Lassus; il vénère Carissimi; il porte au chant grégorien une af-« fection qui lui vaut la reconnaissance de la « Schola cantorum »; « il ne se poisse jamais aux fausses religiosités sirupeuses où « s'englue Massenet; il ne s'abandonne pas non plus aux fougues « inconvenantes d'un Rossini, dont les prétendus airs sacrés semblent « toujours danser le cancan devant l'autel. De son tempérament « italien, sévèrement maté, il conserve la vitalité nécessaire pour « animer son inspiration qui s'appuie sur les textes saints: ce « n'est point le Mascagni de bénitier que j'aurais sifflé de si bon « cœur, mais plutôt un Boito qui aurait beaucoup travaillé Bach ». Su la musica di Ruggero Leoncavallo: « Chez lui c'est — au lieu « de l'atmosphère musicale que le *Tondichter du Ring* s'entendait « merveilleusement à créer autour de son drame — c'est un per-« pétuel papillotage instrumental procédant par petites touches ré-« pétées, avec une fatigante multiplicité de menus soulignements « orchestraux qui, loin de fixer l'attention de l'auditeur, la dis-« persent le plus souvent. Apparemment le compositeur semble ré-« pudier les antiques divisions en airs distincts et renoncer à l'usage

« du catalogue des morceaux séparés si apprécié de l'éditeur: en « fait, à suivre l'œuvre attentivement, on constate vite que le mode « traditionnel des *numéros* à effet reparaît à chaque acte, pour la « plus grande joie du public. Illusoire aussi, la prétendue utilisation « des thèmes significatifs; leur juxtaposition n'a rien de commun « avec le système logique, et si fécond en résultats, du leitmotif « wagnérien: ... opéra vieux-jeu avec cabalettes surannées, chanson « à boire, marche militaire, etc. ». R. G.

FERDINAND PFOHL, ***Arthur Nickisch*** **als Mensch und Künstler. — Leipzig. Hermann Seemann Nachfolger.**

Difficilmente, in un rapido schizzo biografico, si poteva meglio delineare la simpatica figura del grande direttore d'orchestra. Arturo Nickisch è una tempra d'artista favorita coi doni più eccezionali. Nel suo squisito ecclettismo egli conserva una distinzione e un sentimento personale che conquidono. Chi ricorda il Nickisch giovanissimo ancora, quand'era uno dei direttori d'orchestra al teatro di Lipsia e sostituiva di solito il Reinecke ai concerti del *Gewandhaus*; chi ha discusso d'arte con lui tra una partita e l'altra alle carte o a biliardo nel *Wiener Café* dove ci trovavamo la sera, riconosce nei cenni del Pfohl un ritratto verissimo dell'artista e dell'uomo. Lo scrittore lo segue nella sua vita movimentata, attraverso le città dell'Europa e dell'America del Nord, dove egli lasciò di sè un nome che non sarà sì presto dimenticato. Noi che del plauso portato al Nickisch sempre ci rallegrammo, ci compiacciamo ancora che una penna facile ed attraente, come quella del Pfohl, ci abbia ricordato l'uomo e l'artista buoni e geniali entrambi. L. Th.

Estetica.

F. DE ROBERTO, ***L'Arte***. **— Torino, 1901. Fratelli Bocca editori. — L. 2,50.**

Non so se l'imagine risponda al vero esattamente; ma così è; tutte le volte che m'avvien di pensare alla collaborazione del musicista e del poeta nel melodramma, mi ritornano alla memoria i versi notissimi:

> Or dentro ad una gabbia
> fere selvaggie e mansuete greggie
> s'annidan sì che sempre il miglior geme.

Il migliore — colui che geme — è, naturalmente, il poeta. Da ciò, forse, i superbi fastidi e le bizze dei letterati contro « l'arte sorella ». « Quanto alla musica » — scappò detto una volta al Car-

ducci (e ai versajoli d'Italia parve arguzia) — « io lascio sonare, « non mo ne intendo; *e, più sonan forte, più mi piace; sono te-« desco* ». Ed ecco qua ora un dilicato lirico di Francia, il sig. Vittorio de Laprade, il quale vorrebbe a dirittura che non sonassero, nè forte nè piano; e, poi che altro non può, si diletta per intanto a dir corna della musica e de' musicisti profondendo in due volumi le accuse (1). Mettèva proprio conto che Federigo de Roberto si proponesse il còmpito della difesa? Quella ch'ei fa, in ogni modo, nel capitolo sesto del suo recente volume su l'arte, è signorilmente sobria e acuta.

« I cultori di musica » — scrive il Laprade — « sono spesso igno-« ranti di ciò che non riguarda l'arte loro: anche i più insigni non « possono menomamente paragonarsi, per la potenza intellettiva, « per l'estensione dello spirito, per l'universalità delle attitudini, a « un Leonardo o a un Michelangelo ». E il de Roberto oppone i nomi e gli esempi di Sant'Agostino e di Boezio, di Guido d'Arezzo, di Pier Luigi Sante da Palestrina, di Benedetto Marcello, e — segnatamente — di Riccardo Wagner, la cui opera — non inferiore per la vastità del disegno e per la potenza dell'espressione alle grandissime di tutti i tempi — tradusse in sensibili forme le più originali concezioni del genio filosofico tedesco intorno ai destini dell'arte.

La musica — soggiunge il poeta — non à che un'espressione ambigua, con due soli caratteri ben definiti: la gaiezza e la tristezza. E ribatte il critico: Certo, il linguaggio musicale non può significare le idee, i pensieri, i ragionamenti, le operazioni in somma dell'intelletto: anzi nè pur può significare, in ciò ch'esse ànno di proprio e distinto, le passioni. Ma, in compenso, i profondi turbamenti, le secrete agitazioni, gli intimi fremiti della nostra fibra sensitiva, e l'eccitazione e la depressione e la trepidazione e l'abbandono e lo slancio, che la parola è incapace a manifestare, non si rivelano che nella musica; la quale, sola tra tutte le arti, esprime le commozioni direttamente, e con una potenza a cui non giunge alcun'altra.

« Il suono » — dice ancora, insistendo, l'accusatore — « parla sol-« tanto al senso, non alla ragione: la musica esercita la sua azione « nel campo della sensibilità organica, sul sistema nervoso: questa « azione à un carattere di necessità, di fatalità; l'uditore deve sop-

(1) *Essais de critique idéaliste* — e *Contre la musique*. Paris. Didier.

« portarla senza poterla discutere; quindi l'arte che produce simili « effetti è arte inferiore ». E di rimando il de Roberto: Fosse pure: che valore avrà contro la musica l'addurre che quest'arte ha un effetto estetico soltanto? « Non si potranno rovesciare i termini del- « l'argomentazione e affermare che questa è l'arte più pura, l'arte « più arte, l'arte per eccellenza? ». Ed è anche l'arte più moderna, la più veramente nostra. « L'avvenimento della musica è contem- « poraneo a quello della scienza; quest'arte non che decadere con « la presente civiltà, è oggi al culmine della potenza; è, per anto- « nomasia, l'arte del nostro tempo. Se pure in tutte le altre arti « vi fosse vera e propria decadenza, e non già trasformazione, essa « ci resterebbe, e per essa potremmo dire che l'arte non è morta ».

Ed ora, che replicheranno i poeti? R. G.

G. M. SCALINGER, *L'estetica di Ruskin*. — Napoli, 1900. Libreria Detken e Rocholl. — L. 2.

M'incresce che l'indole della nostra *Rivista* non mi conceda l'esame di questo libro. Debbo contentarmi a consigliarne la lettura agli studiosi d'estetica, i quali vorranno consentir con me nell'ammirazione per la perspicuità e l'acutezza con cui sono dallo Scalinger esposte commentate discusse le teoriche d'arte del genial critico inglese. R. G.

A. SCHÜTZ, *Zur Aesthetik der Musik*. Das Wesen der Musik und ihre Beziehungen zur gesamtem Geistesleben. Für Jünger und Freunde der Tonkunst. — Stuttgart, 1900. I. B. Metzlerscher Verlag.

Un libro sull'estetica della musica, sia pure a titolo di semplice contribuzione generale, non può esimersi dallo stabilire dei principî provati sulla natura di quest'arte, dal giudicare in modo proprio e razionale i rapporti che essa contrae colle arti sorelle e dal dimostrare come questi principî si verifichino, nel caso speciale e insieme ad altre circostanze culturali e storiche, generatori di contenuto e forma nell'opera d'arte. Il raccogliere delle informazioni sull'uno o sull'altro punto questionabile della indagine estetica può essere un'esperienza utile per i profani, ma difficilmente avrà forza persuasiva nè altro riescirà che un insieme slegato, incapace di segnare una qualsiasi traccia a chi studia. Ora io non nego che nel libro dello Schütz siano esposte in forma comprensiva e facile molte nozioni sull'estetica della musica. Solo io non le veggo desunte da un principio unitario e non le veggo espandersi e ramificarsi e raggiungere la pratica del fenomeno dell'arte. Non vi è la spola del sistema che va e viene riducendo le fila del pensiero scientifico nella trama dell'opera d'arte finita; ma sono osservazioni che si sbandano e talora si elidono. Se ciò era la mente istessa

dell'autore, io non gli rinfaccerò di aver fatto opera inutile, ma casuale certo e poco feconda di bene.

Che a formulare il piano dello Schütz abbia presieduto un certo ordine, non è dubbio. In alcune questioni principalissime egli anche vede con occhio sicuro. Per es., che nella musica modernissima, nel movimento attuale, noi assistiamo al fenomeno contrario della spiritualizzazione, che fu la grandezza dell'arte nel periodo Mozart-Beethoven, è vero. Che secondo il principio del puro progresso musicale, lo stesso Wagner rimane inferiore al Brahms è pure vero: così in molte deduzioni sulla natura del genio musicale, sull'importanza del bello assoluto nella forma e su molti rapporti della musica con fenomeni affini della coltura secolare, le osservazioni dello Schütz sono momentaneamente giuste. — Ma dove ha egli stabilito il principio della spiritualizzazione, tanto relativamente al fenomeno assoluto, isolato dell'arte, quanto alla sua manifestazione storica? Egli errerà nell'uno e nell'altro caso. Poichè egli lascierà mancare totalmente la prova del primo, e pel secondo si contenterà di additare, come punto di partenza della nuova evoluzione, il periodo di Beethoven, dimenticando che l'arte di due secoli precedenti era, colla sua lirica e col suo dramma in musica, la forma più potente nella vita dell'anima italiana e che, pur nel medesimo tempo, fin la musica istrumentale di questa spiritualizzazione era piena. — Ma dove ha stabilito egli il principio della forza e della grandezza dell'arte vista nell'assolutismo della sua indipendenza? Il concetto antico non è questo. Non è il concetto dell'età di mezzo, nè quello della moderna. Ad ogni modo egli non ha provato nè che ciò sia un errore, nè che sia una verità: il resto è una curiosità storica tra le mani dello Schütz, mentre potrebbe essere un fenomeno incontrovertibile di un'evoluzione necessaria, cui è soggetto lo stesso principio antico. — Ma dove ha stabilito egli che il bello formale offra troppo poco allo spirito e lo possa calmare ma non interessare durevolmente? Goethe, Schiller e Wagner provano il contrario. Fu una perfezione dell'individuo, una perfezione del suo senso artistico che spinse questi uomini a cercare nel bello formale il modo di estinguere la sete di bellezza che era stata l'anima della loro vita, e nella loro opera finale è alla forma che essi ritornano; è all'ideale della greca classicità che essi si rivolgono fidenti come in una rigenerazione.

Così io dovrei dire di parecchi altri punti o essenziali o di dettaglio, che nel libro dello Schütz appariscono annotati come cose risapute; potevano alcuni essere trascurati appunto per ciò ed altri ricevere ben diversa luce. Che il libro dello Schütz serva, in guisa

informativa, a giovani cultori di musica, i quali dell'estetica non facciano uno studio speciale, può essere. Ma non chiarirà le idee dominanti oggidì e non ne arrecherà di nuove e molto meno di originali. L. TH.

Opere teoriche.

MAX LOEWENGARD, *Lehrbuch der Harmonie, für den Unterricht und Selbstunterricht.* — Berlin, 1900. Albert Stahl.

Ciò che l'autore di questo trattato si è proposto, vale a dire che nella regola antica dell'armonia sia compreso anche il risultato della nuova pratica, e che ogni innovazione di questa non debba intendersi che come uno sviluppo, un ampliamento di quella, è stata pur l'aspirazione di molti teorici moderni, e fra quelli che più riuscirono in questo còmpito difficile e delicato io nomino Evaristo Habert. Ma mi è grato di aggiunger subito che pur nel presente modesto trattatello l'A. ha con ogni diligenza fissata la base armonica generale al caso isolato, che nella musica moderna ha ricevuto tante e così svariate applicazioni pratiche. Queste sono con affetto particolare tenute presenti dall'A., e specialmente nella parte in cui egli tratta dei cambiamenti ornamentali e delle alterazioni degli accordi moderni, esse ricevono una chiara sanzione; ciò precisamente che è oggetto della inquieta domanda di chi studia e si esercita nel vasto campo della modulazione. L. TH.

Strumentazione.

SAGLIA ACHILLE, *Manuale del pianista.* — Verona. R. Cabianca.

È un volumetto d'un centinaio di pagine. Non ha la pretesa di essere una storia del pianoforte; è però una compilazione contenente le notizie principali sull'origine e lo sviluppo del nostro istrumento, ed i cenni più importanti dei più noti clavicembalisti e pianisti dal 1500 ai nostri giorni.

Data la piccola mole del manuale, l'autore non può fare troppi commenti sugli artisti e i libri menzionati; e, nel dare giudizi su di essi, cita quasi sempre critiche tolte da altri autori, cosicchè il suo lavoro ha carattere di compilazione.

In complesso questo manuale merita d'essere consigliato agli studenti di pianoforte pei quali esso fu scritto, ed ai quali certamente riusciranno utili le notizie e cognizioni in esso contenute ed esposte con ordine e chiarezza. B. M.

C. WITTING, Geschichte des Violinspiels. — Köln a/Rh.-Leipzig. H. vom Ende's Verlag.

La letteratura del violino essendosi oggi enormemente arricchita e fatta varia e complessa, esige che anche lo studio di questo istrumento venga trattato in modo diverso da quel che è seguìto fin qui, e all'empirismo de' soliti maestri bisogna che si sostituisca un procedimento, che ha le sue basi sulla storia della tecnica e de' differenti stili. Solo allora si avrà il vero artista, mentre oggi, fatte due o tre rarissime eccezioni, si ha appena l'esecutore. È dunque un buon segno che il criterio, al quale ho accennato, si faccia strada: esso è chiamato a invadere ogni campo della cultura musicale e ad instaurare la coscienza, il valore dell'opera d'arte di tutte le epoche.

A questo concetto risponde il libro del Witting, nel quale il lettore troverà, oltre l'esplicazione delle forme da Corelli a Spohr e Paganini, un'infinità di dettagli sui modi di esecuzione e sulla tecnica dell'arco. Dettagli di tecnica superiore, s'intende, poichè qui si è nel campo dell'interpretazione di stile.

Questo libro ha la sua base nell'approfondito studio dei nostri classici italiani, e, mediante una quantità di buoni esempi, esso dimostra da che dipenda, nelle diverse epoche e scuole, l'impiego dei mezzi di espressione e dove mirino la tecnica e la dinamica quando siano basate su principii estetici, non come volgarmente s'intendono oggi da un pedagogo ammuffito tra i programmi bastardi di una scuola italiana, ma come li insegna la coscienza della cultura storica e l'esperienza dei fatti. L. TH.

Ricerche scientifiche.

LÉON BOUTROUX, La génération de la gamme diatonique. — Paris, 1900. Bureaux de la *Revue Scientifique*.

Scopo dell'autore è di conciliare le divergenze tra i fisici e i musicisti sulla costituzione della gamma. L'intenzione non può che meritare amplissima lode, perchè i maestri compositori, ignorando le finezze della scala naturale, le relazioni degli armonici negli accordi, e i suoni differenziali (*risultanti*) che ne derivano, non sanno rendersi ragione di certe regole che il genio ha indovinato da gran tempo, ma che trovano fondamento in dati ormai stabiliti dalla scienza.

L'autore svolge con larga erudizione il tema impostosi; egli raccoglie ed ordina il risultato di studì apparsi in diverse opere, giovandosi specialmente dell'Helmholtz, e con bell'arte espone quanto si riferisce all'argomento. Non dice però cose nuove, tutt'altro anzi! egli ha piuttosto cercato strade lunghe e difficili per giungere a ri-

sultati ottenibili anche con mezzi assai semplici; — in ciò sta tutta l'originalità del suo lavoro. La gamma naturale (diatonica e cromatica) è disegnata dagli armonici del suono fondamentale, — le alterazioni cromatiche per la modulazione s'impongono nella ripetizione degli intervalli della gamma su altri punti di partenza; — ciò è chiaro e facile, ma il signor Boutroux si è servito di altro processo d'induzione nell'opuscolo che ora tenterò di compendiare.

Dal 3° armonico, abbassato di un'ottava, abbiamo l'intervallo di 5ª giusta *do-sol;* portiamo questo intervallo al di sotto del fondamentale, ed avremo il *fa;* replichiamolo al di sopra quattro volte e troveremo i suoni *re*, *la*, *mi* e *si*. Evidentemente l'autore arriva così a costruire l'antica gamma dei Greci (*pitagorica*), da lui detta *melodica*. Ma qui egli si perde per ottenere con successive quinte sopra il *si* e sotto il *fa* alterazioni cromatiche che non hanno a che fare colla scala pitagorica nè colla naturale.

Prende allora gli armonici 3° e 5°, e, rilevando che quest'ultimo è più basso $\frac{81}{80}$ (comma) del suo corrispondente nella scala *melodica*, porta i loro intervalli col fondamentale $\left(\frac{3}{2} \text{ e } \frac{5}{4}\right)$ sopra il *sol* per avere il *re* e il *si*, e sotto il *do* per avere il *fa* e il *la*. Così facendo al *mi*, al *la* ed al *si* manca necessariamente un comma in confronto dei suoni della scala *melodica*, e per conseguenza è trovata la scala *naturale* (*tolemaica*) che il Boutroux chiama *armonica* e qualifica *non naturale*.

Quindi, per definire la consonanza, l'autore passa a dettagliare i suoni differenziali che nascono dall'associazione degli armonici 1-2-3, 1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5-6-7; e studia poi nella stessa guisa il tono minore per dimostrarne la dissonanza per uno, due o tre suoni differenziali, estranei all'accordo, che sono prodotti secondo la diversa distribuzione, i diversi rivolti e i diversi raddoppi dei suoni che lo compongono.

Segue un breve accenno alle relazioni (*battimenti*) che succedono fra gli armonici di due o più suoni, questione trattata con larghissimo sviluppo dall'Helmholtz nel cap. X della *Théorie physiologique de la musique*.

Il confronto delle gamme di Pitagora e di Tolomeo dal punto di vista artistico conduce l'autore ad accettare la prima (*melodica*), come quella che corrisponderebbe meglio all'arte odierna, sebbene la seconda (per lui *non naturale*) si presti in modo perfetto per l'armonia. Ma io non arrivo a comprendere come da tali premesse il signor Boutroux possa giungere a questa conclusione; — la ben nota difficoltà del *la* $\frac{5}{3}$ (scala naturale) invece del *la* $\frac{27}{16}$ (scala

pitagorica), con tutti gli accessorî che ne derivano, si converte nel disastro assolutamente gravissimo delle terze false negli intervalli della gamma greca. Conseguenza logica sarebbe piuttosto d'adattarsi alle lievissime imperfezioni della scala temperata, che l'autore non prende in esame se non di sfuggita nella conclusione del suo lavoro.

Egli invece ritorna agli armonici, e, constatata l'impossibilità di formare una gamma, adatta alle esigenze dell'arte, sulla base del 7° armonico, *oserèbbe* ammettere l'impiego degli armonici 7° ed 11° nella scala diatonica. Su questo punto parmi non vi sia *audacia*, perchè gli armonici 7°, 11°, 13°, 17°, 19°, ecc., devono proprio essere considerati quali alterazioni cromatiche naturali dei gradi della scala diatonica *naturale*, bene inteso che gl'intervalli di questa fisseranno, calcolati su altro punto di partenza, le alterazioni cromatiche necessarie per la modulazione.

Circa la scala minore la definizione che il signor Boutroux ne cerca è *negativa*, ossia egli dice che non esiste tono di *la minore*, ma che le note di una melodia in *la minore* appartengono al tono di *do*, modo di *la*. È un giuoco di parole. Ammettiamo pure che « ce qui constitue la base de la musique ce n'est pas la gamme « considérée comme mélodie, c'est la collection des notes diatoniques « envisagées avec leur tendance résolutive plus ou moins marquée » (pag. 56); ma *la collection des notes diatoniques*, a comune avviso, forma la scala, e *leur tendance résolutive* ne dirige l'andamento melodico — glissons; l'autore, a quanto pare, fa consistere il nodo della questione nel riconoscere, o meno, per diatonici i gradi della scala minore. Noi, al contrario di lui, li riconosciamo diatonici a colpo d'occhio; il settimo s'impone, considerato tanto in riguardo all'armonia quanto alla melodia; il terzo costituisce il modo; il sesto colle sue varianti si specifica caratteristico della tonalità; gli altri sono comuni colla scala maggiore: perchè non dovrebbero essere tenuti diatonici? Ed anche, ammesso e non concesso, se non lo fossero, le alterazioni cromatiche non determinerebbero *tendances résolutives* assai marcate? In ogni caso il primo grado della scala stabilirà il tono e il terzo il modo, secondo il vecchio stile.

Nella conclusione l'autore tratta ancora della consonanza, dettagliando le ricerche importantissime dell'Helmholtz sulla influenza che i rivolti degli accordi, l'altezza dei suoni e il timbro esercitano per determinarla. Giustamente deplora che i musicisti partano da altri principî per stabilire la definizione estetica della consonanza; essi hanno finora trascurato di applicare la teoria dell'illustre professore, teoria che non deriva da speculazioni astratte, ma riflette fatti incontrastabili.

Come risultato pratico dell'argomento svolto, il Boutroux riconosce i servigi immensi prestati dalla scala temperata, che non respinge, e suggerisce di attenuare, quando è possibile, coll'impiego dei gradi più convenienti, le imperfezioni che una gamma rigidamente fissa produce nella musica moderna.

In ultima analisi, dopo uno studio così diligente, un *temperamento*, per quanto larvato, finisce dunque coll'imporsi; il Boutroux lo affida all'orecchio in ogni occasione propizia, ed io credo che precisamente così si sia sempre risolto in pratica un problema insolubile, a stretto rigore, dal lato scientifico. O. C.

Wagneriana.

EMIL ENGELMANN, *Parzival und Lohengrin*. Zwei Sagen aus dem Mittelalter für das Haus bearbeitet. — Glogau. Carl Flemming Verlag.

La lettura di questo libro riescirà notevolmente interessante per coloro che sentono la vivacità d'immagini commista all'ingenua espressione degli antichi raccontatori di leggende. Pochi hanno saputo risuscitare con mezzi acconci le sensazioni de' primitivi tempi della poesia. Al Wagner ciò riescì in modo meraviglioso mediante l'unione della favella e della musica. E noi sapemmo i destini e le avventure degli eroi leggendarî nell'alta forma del dramma. L'Engelmann, in quella di una narrazione piana, ci descrive ampiamente e fedelmente i fatti connessi colle saghe di Parzival e Lohengrin, quali appariscono detratti alla fonte, cioè dal poema di Volframo di Eschembach e da quello intitolato *Schwanritter* (il cavaliere del cigno) di Corrado di Vurzburgo (1270). Una quantità rilevante di aneddoti vengono ad aggiungersi ai motivi principali dell'azione drammatica quale noi la vediamo in Wagner. Il poeta-musicista mantenne soltanto ciò che serviva al suo fine. Ogni colto lettore penetra volentieri nel mistero di queste saghe del XII e XIII secolo, quando esse vengono esposte nello stile e nella forma attraente di un conoscitore profondo qual è l'Engelmann. Si rinnovano, alla lettura di questi fatti poetici, si rinnovano con intenso piacere ed efficacia stranamente accresciuta, le impressioni sublimi di quelle opere d'arte, che sono il più sereno vanto di questo secolo che muore. L. TH.

Varia.

Statistischer Rückblick auf die Königlichen Theater zu Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden. — Berlin, 1900. E. S. Mittler und Sohn.

È una statistica degli spettacoli e del personale nei quattro teatri di corte tedeschi menzionati nel titolo. Sappiamo quanto sia impor-

tante il movimento artistico in queste scene; ed ora abbiamo anche una idea più esatta delle mansioni dei singoli cooperatori, ciò che per la cronaca, generalmente mal saputa in Italia, giova senza dubbio. Omettiamo le considerazioni malinconiche per noi, alle quali darebbero luogo questi prospetti statistici. Il teatro lirico in Germania dà prova di un bene inteso ecclettismo e di una organizzazione; che risponde ai bisogni di un pubblico colto e amantissimo della scena lirica. La stabilità della direzione per buon numero di anni, la durata dei contratti cogli artisti, la possibilità dei loro *Gastspiele*, l'alternazione delle serate d'abbonamento, la maggior probabilità di appoggio all'opera dei giovani compositori, son cose tutte sconosciute nel bel paese che fu la culla delle arti ed oggi mostra la decrepitezza di ogni senso estetico. L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 41. — FARINA, *Amilcare Ponchielli.* — UNTERSTEINER, *Per il 150° anniversario della nascita di A. Salieri.* — CORRIERI, *Le vite di Haydn, Mozart, Metastasio scritte da Stendhal.*

N. 42. — FARINA, *A. Ponchielli.* — CORRIERI, *Le vite ecc.* (cont.). — UNTERSTEINER, *Per il 150° anniversario ecc.*.

N. 43. — SENES, *Arte e natura. Due parole a G. Tebaldini.*

N. 44. — LUCCHESI, *Opera italiana errante.* TABANELLI, *Giurisprudenza teatrale.* — SENES, *Arte e natura ecc.*.

N. 45. — TEBALDINI, *L'orchestra del R. Conservatorio di Parma a Busseto.* — TABANELLI, *Giurisprudenza teatrale.* — I. S., *Riforme ai Conservatorii di musica?*

N. 46. — PALADINI, *Il suono degli strumenti e delle vocali e il loro timbro secondo la teoria di Helmholtz.*

N. 47. — PALADINI, *Il suono ecc.*. — TABANELLI, *Giurisprudenza teatrale.*

N. 48. — CAMETTI, *All'Accademia di S. Cecilia.*

N. 49. — *Centenario Cimarosiano.*

N. 50. — CHECCHI, *I capricci della cronaca.* — *Centenario Cimarosiano.*

N. 51. — *Centenario Cimarosiano.* — TABANELLI, *Cronaca giudiziaria (La claque).*

N. 52. — AMORE, *Il coro* « guerra! guerra! » *nella* « *Norma* ». — *Centenario Cimarosiano.*

1901. N. 1. — FARINA, *Leopoldo Marenco.* — *Centenario Cimarosiano.* — ALBINATI, *Prospetto delle opere nuove, rappresentate nel 1900.*

N. 2. — FARINA, *Leopoldo Marenco* (cont.). — *Centenario Cimarosiano.* — TABANELLI, *Giurisprudenza teatrale* [Diritto di scelta del direttore d'orchestra].

Il nuovo Palestrina. Rivista mensile di Musica Sacra (Firenze).

N. 3, 4. — *Armoniosa grammatica.* — *Il 2° Congresso di Archeologia cristiana e la musica sacra.* — *Marc'Antonio Ingegneri.* — *Haydn e il sentimento religioso.*

N. 5. — *Armoniosa grammatica.* — *La cappella Marciana e la riforma a Venezia.* — *Protestanti e cattolici.* — *Il 2° Congresso ecc.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 8-9. — Lozzi, *Ancora di Pasquale Bini, violinista pesarese.* — Campana, *L'arte del canto* (cont.).

N. 10-11. — Radiciotti, *Pro domo nostra e per il violinista Bini.* — Campana, *L'arte del canto* (cont.).

La Nuova Musica (Firenze).

N. 57. — Abate, *Il teatro lirico esperimentale.* — Quidam, *La Messa da « Requiem » di S. Gallotti.*

N. 58. — Gasperini, *La via unica.* — Bonaventura, *La banda e l'esercito.* — Lussy, *Une nouvelle biographie de Mozart.*

N. 59. — Bonaventura, *Julien Piot e il suo metodo per violino.*

N. 60. — Abate, *Nuovo secolo, vita nuova.* — Elia, *Veritas ante omnia.* — Zara, *Opera o operetta?* [A proposito di *Zaza*).

La Rassegna Nazionale (Firenze).

16, gennaio. — M. Anzoletti, *In occasione del centenario di D. Cimarosa.*

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

N. 25. — Faustini-Fasini, *La « Cenerentola » da Laurette a Massenet.*

N. 26. — Lauria, *Canto moderno. La scuola di domani.* — Parodi, *Pensando a Bizet.*

N. 27. — Falicar, *Parigi a Chopin.* — Checchi, *Melodie viaggiatrici.*

N. 28. — Di San Martino, *Una visita a Paderewsky.* — Chilesotti, *Decadenza o traviamento?*

N. 29. Incagliati, *« Zaza » di Leoncavallo.* — Faustini-Fasini, *A proposito dello « Stabat » di Pergolesi.*

N. 30. — Falbo, *Fra un melodramma e l'altro.* — Montefiore, *I concerti romani e il Governo.*

N. 31. — *Sir Arturo Sullivan* [Necrologia]. — Montefiore, *« Le Vergini » di A. Lozzi.* — Fausini-Fasini, *A proposito della « Beatrice di Tenda ».*

N. 32. — Montefiore, *L'opera di Henry Expert.* — Lauria, *Ancora della scuola di canto.*

N. 33. — *Beniamino Cesi.*

Le Cronache Teatrali (Roma).

N. 20. — *A proposito di « Cenerentola » di Massenet.*

N. 21. — *Cantanti-Attori.*

N. 25. — *Beniamino Cesi.* — *La festa all'Accademia di S. Cecilia; l'Amico di Bellini.*

Musica sacra (Milano).

N. 10. — *I decreti della Sacra Congregazione dei Riti.* — *I prezzi degli organi.* — *Statuti dell'Associazione generale Ceciliana per le diocesi di Germania, Austria e Svizzera.* — *Schizzi sull'arte organistica in Italia.*

N. 11. — *I decreti della S. C.* — *Un'associazione fra gli organisti.*

N. 12. — *I decreti della S. C.* — *Il Congresso di Storia della Musica a Parigi.* — *La musica sacra a Costantinopoli.* — *Organisti e Organari.*

Nuova Antologia (Roma).

1° gennaio. — VALETTA, *Cimarosa* (con ritratto).

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

N. 1. — PAGLIARA R., *Cimarosa.* — BARINI G., *Vita musicale romana.*

N. 2. — BRACCO R., *Del teatro lirico italiano. Sintomi di decadenza.* — VILLANIS L. A., *Echi Cimarosiani.* — SAMOGGIA G., *Il realismo nel melodramma.* — GIROTTO N., *L'arte musicale alla fine del secolo XIX.*

Santa Cecilia. Rivista mensile di Musica sacra e liturgica (Torino).

N. 5. — DUPOUX, *Santa Cecilia patrona della musica sacra.* — CAPRA, *La musica sacra alla metropolitana di Torino.* — CAMETTI, *Bollettino Musicale Romano.* — Musica: A. CICOGNANI, « *Cantantibus organis* ».

N. 7. — SINCERO, « *Veni Sancte Spiritus* ». — *Una proposta.* — CAMETTI, *Bollettino Romano.* — Musica: A. QUARTERO, « *Salve Regina* ».

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 9-10. — QUITTARD, *G. Carissimi* (suite et fin). — GASTOUÉ, *L'art grégorien.* — VILLETARD, *Recherche et étude de fragments de manuscrits de plain-chant.* — AUBRY, *Les raisons historiques du rythme oratoire.* — PARISOT, *Essai d'application de mélodies orientales à des chants d'église.*

N. 11. — D'INDY, *Une École de musique répondant aux besoins modernes.* — PIRRO, *Les formes d'expression dans la musique de H. Schütz.* — AUBRY, *Les Jongleurs dans l'histoire.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Novembre. — TALBERT F., *Des liaisons ou de la prononciation des consonnes finales.* — *Congrès Médical de Paris.* — *Communications diverses.*

Décembre. — LABUS, *Hygiène vocale. Aphorismes élémentaires.* — *Congrès Médical de Paris.*

Janvier 1901. — BRISSON, *L'art de parler.* — LABUS, *Hygiène vocale.* — GUILLEMIN, *Contre le préjugé des cordes sonores.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 41, 42, 43, 44, 45. — A. Soubies, *La musique belge au XIX*e *siècle*. — E. E., *Le vainqueur du prix Rubinstein: Émile Bosquet*.

N. 42. — F. de Ménil, *Le monument de Chopin*. — G. Servières, *L'exotisme musical à l'Exposition 1900*.

N. 42, 43. — J. G. Fréson, *Les représentations Mozart à Munich*.

N. 43. — H. Imbert, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*.

N. 44. — H. Imbert, *Les instruments anciens à l'Exposition Universelle de 1900*. — J. G. Fréson, *Les représentations Wagner à Munich*.

N. 45. — F. de Ménil, *L'Exposition des portraits d'artistes dramatiques et lyriques du siècle*. — H. Imbert, *La « Schola cantorum »*.

N. 46, 47, 48, 49, 50. — Marnold, *Richard Strauss* [Studio importante].

N. 48. — G. Servières, *La Légende de la « Reine de Saba » et l'opéra de Ch. Gounod*.

N. 51. — G. Servières, *Sur une traduction lyrique de « Faust »*. — E. G., *Les chansons populaires religieuses de E. Jaques-Dalcroze* [Critica favorevole].

N. 52. — H. Imbert, *Audition des envois de Rome: deux œuvres de M. Henri Rabaud*. — J. Br., *L'« Armide » de Gluck au Conservatoire de Bruxelles*. — J. Rosoy, *Nouveaux décorés: J. Massenet; Ch. Denepveu; Paul Taffanel*.

Anno 1901. N. 1. — M. Kufferath, *Interprétation et tradition* [Lamenta che nella nuova generazione venga meno il culto per Beethoven, e fra le cause l'A. prende ad esaminare questa: l'« indebolimento » progressivo delle tradizioni d'interpretazione]. — J. d'Offoël, *A propos du « Faust » de Schumann* [Conclude che « la musique du *Faust* est un chef-d'œuvre, mais que le *Faust*, pris dans son entier, n'en est pas un »].

Le Ménestrel (Paris).

N. 40-44. — *La vraie Marguerite et l'interprétation musicale de l'âme féminine d'après le « Faust » de Goethe* (cont. e fine).

N. 40-48, 50-52. — *Ethnographie musicale, notes prises à l'Exposition* [Con questo titolo Julien Tiersot inizia una serie d'articoli intesi ad illustrare le manifestazioni musicali dei vari popoli, come vennero rappresentate alla recente Esposizione mondiale di Parigi: e finora si è occupato della musica di danza e da teatro del Giappone].

N. 40-45, 47, 49, 50. — *Le théâtre et les spectacles à l'Exposition*, per A. Pougin (cont.).

N. 45-50. — *Peintres mélomanes*, p. Raymond Bouyer [Serie d'articoli a base di erudizione aneddotica, ed in cui, senza che vi si possa scorgere uno scopo ben determinato, si parla di pittori musicisti o musicomani, di musicisti più o meno pittori, di musica pittorica, di audizione colorata, di dilettantismo pittorico-musicale, ecc., ecc.].

Revue des Deux Mondes (Paris).

1er novembre 1900. — C. Bellaigue, *Les époques de la musique. La sonate pour piano.*

1er décembre. — *Les époques de la musique. L'opéra récitatif.*

Le Théâtre (Paris).

Octobre. I. — Jullien A., *Mademoiselle Aino Ackté.*

» II. — Aderer A., « *L'Arlésienne* » *à l'Odéon.*

Novembre. I. —

» II. Numéro spécial. — « *La Guerre en dentelles* ».

Décembre. I. Numéro spécial. — « *L'Assommoir* ».

» II. — « *La Basoche* » *de M. Messager.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 41, 42. — *Per la storia dell'Opera*, di Alberto Fuchs.

N. 44. — *Due metodi di canto*, di E. Senger [Una differenziazione interessante].

N. 45, 46. — *Lettere di Hans von Bülow.* Appunti di R. Sternfeld. — *Lothar Kempter:* schizzo biografico di A. Niggli.

N. 47, 48. — *Monumenti della musica in Baviera:* piccole note. — *Lothar Hempter.*

N. 49. — *La babilonia anti-Bayreuthiana*, di O. G. Somreck.

N. 50. — *Antico e nuovo nella musica*, di Otto Waldapfel.

N. 51, 52. — *Istrumenti e rappresentazioni chinesi*, di J. Gebeschus.

1901. N. 1, 2. — *L'importanza e l'evoluzione storica dell'ufficio di direttore d'orchestra, con una piccola considerazione sull'efficacia dell'arte in generale*, di Gesh. v. Keussler.

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 40. — *Nuove biografie musicali*, di A. Seidl.

N. 41. — *Friedrich Nietzsche.*

N. 42. — *Della Unione de' Concerti in Vienna*, di R. Geisler.

N. 43. — *Nuove biografie musicali*, di A. Seidl.

N. 44. — *Friedrich Nietzsche.*

N. 45. — *Di sei conferenze popolari di R. Wallaschek sulla vita e le opere di R. Wagner.*

N. 47. — *La nuova « Carmen » all'Opera di Vienna.*

N. 48. — *Musica mensurale.*

N. 49. — *Ján Kubelik.* — *Unioni di Canto Corale.*

N. 50, 52. — *I catechismi illustrati di sostanza musicale, composti da Max Hesse,* di A. Krstmáry.

1901. N. 1. — *Per l'estetica della musica,* di A. Seidl.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 18, 20, 21, 22. — *Vor hundert Jahren,* v. A. Baumgärtner [Uno studio istorico sul teatro di Monaco di Baviera di un periodo molto oscuro].

N. 19, 20, 21. — *Die Musik als Lebensbernf,* v. Dr. A. Schüz [Articolo sentimentale sull'arduo cammino che deve percorrere il musico professionista].

N. 19. — *Vom internationalen musikhistorischen Kongress in Paris,* v. Dr. Karl Grunsky [Resoconto agro-dolce del famoso Congresso]. — *Moltke und die Musik,* v. Theo. Seelmann [In occasione del 100° anniversario della nascita del M.].

N. 20, 22. — *Von den Sommeraufführungen der Munchener Oper,* v. A. H. [Soliti articoli critici].

N. 21, 22, 24. — *Aus dem Leben Peter. Tschaikowskys* [Sunto illustrato del volume XI della collezione « Berühmte Musiker » edita da l'« Harmonie », Berlino].

N. 21. — *Der Verismus in der Oper,* v. n. n. [Si parla della nuova primadonna del teatro di Corte in Vienna, la quale « senza voce, senza gioventù e senza bellezza (*sic*) e mediante soltanto un nuovo ed attraente stile di verismo rappresentativo è divenuta l'idolo del pubblico e la calamita della cassa »].

N. 22. — *Max Reger,* v. Karl Straube [Cenno biografico e bibliografico di un giovane compositore il quale dà molto a sperare di sè]. — *Das Liszt-Museum in Weimar,* v. Prof. Bachmann [Descrizione dell'abitazione del L. in Weimar, tramutata in museo].

N. 22, 24. — *Von der französischen Oper,* v. K. Grunsky [Articoli sani e ben fatti, frutto benefico delle relazioni e conoscenze scambievoli durante l'ultima grande Esposizione].

N. 23, 24. — *Ueber Musik in China,* v. Prof. Hermann Ritter [Dice poco d'importante sulla musica dell'estremo oriente]. — *Carl Maria von Weber,* v. Edwin Plasnick [In ricordo della rappresentazione della prima opera del W. « Das Waldmädchen » in Freiberg il 24 novembre 1800].

N. 24. — *Heinrich Porges* (Cenno necrologico). — *« Zaza » von Leoncavallo,* v. Erwin [Se ne constata il successo specialmente dell'ultimo atto].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

M. 41. — *Edmund Singer.* — A. Tottmann, *Neue Litteratur für Streichinstrumente.*

N. 42, 43. — W. Rischbieter, *Ueber Modulation im Vocalsatz.*

N. 44, 45, 46. — Arnold Schering, *Bach's Textbehandlung.*

N. 44. — E. von Pirani fa una recensione favorevole dell'opera *Estetica della Musica* di A. Galli. — A. Tottmann fa la rassegna di nuove opere di musica da camera.

N. 47. — Edm. Rochlich parla del 4° volume di lettere e scritti di Hans Bülow.

N. 48. — E. von Pirani fa uno schizzo di N. Paganini. — Paula Reber parla del compianto maestro e critico H. Porges.

N. 51. — *Il giubileo del « Lohengrin » in Weimar* — *Guida alla letteratura violinistica.*

N. 52. — S. K. Kordes, *Sir Arthur Sullivan.*

N. 1. Anno 1901. — *Bruno und Max Steindel* [Due ragazzi precoci d'ingegno: pianista il primo, il secondo violoncellista].

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Novembre. — *Quotation in Music:* continua uno studio interessante di Franklin Peterson. — *Old-fashioned music*, by E. Baughan. — *The musical mountebank* [Una novella di G. Kuhnau che mette in ridicolo Caraffa]. — *Correspondence.* — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Operas and Concerts.* — *Musical Notes.* — Musica.

Dicembre. — *Quotation in Music;* c. s. — *Sham Ideals:* E. Baughan fa un inutile giuoco di parole sul *verismo.* — *The Schola Cantorum.* — *Sir Arthur Sullivan.* — Le solite rubriche.

Gennaio 1901. — *The Year 1900:* rassegna. — *The philosophical side of some laws of harmony*, by L. B. Prouth. — *Some futilities in propheus*, by E. Baughan. — *Music in Scotland*, by Fr. Peterson. — Solite rubriche.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Ottobre. — *Women and Music:* si persuada Amy Fay che le donne studiano musica altrettanto seriamente che gli uomini: la ragione del loro insuccesso deve ricercarsi altrove. — *Scientific Voice teacting:* Karleton Hackett satireggia il Laringoscopio. — *Giannandrea Mazzucato.* — *Saint-Saëns upon thee outlook of art:* Saint-Saëns crede con Wagner e contro Wagner. È curioso. — *Gottschalk: the first American pianist*, by E. Swayne. — *Around Kitchi Gami*, by E. Cumings. — *A Time honored prejudice*, by G. Mazzucato. — *Comparative Piano methods*, by W. L. Calhoun. — *Editorial Bric-a-Brac.* — *Things here and there.*

Novembre. — *Benjamin Franklin's relation to music*, by O. G. Sonneck. — *Nordica: A Study*, by W. Armstrong. — *Jenny Lindin St. Louis*, by Th. Papin. *Memorizing and competent musical interpretation*, by S. B. Mathews. — *Joseph Joachim*, by Edith L. Winn. — *Symphony since Beethoven*, by H. Imbert: osservazioni a Weingartner. — *Editorial Bric-a-Brac.* — *Things here and there.*

Dicembre. — *Symphony since Beethoven*, c. s. — *Tschaikowski in Leipsic in 1888:* ricordi interessanti scritti dal Tschaikowski stesso. — *School music in the primary grades*, by Ch. Rice. — *The time marking system in music*, by T. Carl Whitmer. — *Hope is green* (dal tedesco di A. Kielland). — *Music in a liberal education.* — *Editorial Bric-a-Brac.* — *Things here and there.*

Musical Record (Boston).

Dicembre. — Ph. Hale: *Il concerto del pianista Donhanyi.* — Programmi convenzionali: sunto della interessante rassegna editoriale che si estende anche su parecchi altri argomenti. — *Mr. Edward Elgar's « Dream of Gerontius »*: il competente Vernon Blackburn è ammirato della nuova cantata di Elgar. — *Music in New York*, by Henderson. — *Music and Matrimony*, by Edith Lynwood Winn: il tema trattato è molto complesso, ma artisticamente non ha nulla di serio. — *An American View of Chopin; and an English View of musical Criticism*, by John F. Runciman. — *A Plea for Imitative Music;* sì; nella musica descrittiva c'è pure del bello e del buono: tante grazie per Bach e per Händel: mi contento di Riccardo Strauss. — *The National Music Commission:* una bella satira che fa smascellare dalle risa: è l'immagine di un Congresso musicale in America. Si dice che l'autore F. B. Burton verrà quanto prima in Italia: già come Mark Twain. — *Music in Berlin*, by A. Bird. — Corrispondenze. — Note critiche, ecc. ecc. — Musica.

Gennaio 1901. — *The ast one barns*, by Th. Tapper. — *Form in Music*, by Percy Goetschius. — Varie altre rubriche. — Musica.

The Musical Times (Londra).

Novembre. — *A visit to Tenbury:* molto interessante rassegna. — *Snippets*, by Joseph Bennet: sicuro, oggi noi vogliamo il foglio d'album; peggio per coloro che scrivono delle tremende e coinvolte sonate e sinfonie. — *A Humorous sketch by Mendelssohn.* — *Pianoforte Teaching.* — *Occasional Notes.* — *A new English Composer:* Dr. H. Walford Davies. — *Reviews.* — *Foreign Notes.* — Musica.

Dicembre. — *Arthur Sullivan.* — *Thomas Attwood (1765-1838).* Schizzo biografico. — *Father Smith's Organ in St. Paul's Cathedral.* — *Future Music*, by Joseph Bennet. — *A new English Composer* (interessante). — Solite rubriche. — Musica.

Gennaio. — *Music in England in the Ninetkenth Century.* — *Dumps*, by Joseph Bennet. — *Sir Arthur Sullivan as a Church Musician.* — Solite altre rubriche. — Musica.

NOTIZIE

—

Opere nuove e Concerti.

*** A Monaco di Baviera si rappresenterà, verso la fine di febbraio, « *Herzog Wildfang* », la nuova opera in tre atti di Siegfried Wagner; l'azione si svolge in Germania nel XVIII secolo. Più tardi, al *Hoftheater* di Monaco si avrà la prima rappresentazione in Germania dell'opera *Messidor* di Bruneau; vi assisteranno il compositore ed E. Zola.

*** Al *Hoftheater* di Monaco di Baviera si rappresentò l'opera in un atto, « *Natale* », del maestro italiano Alberto Gentili, che fu allievo di Martucci; se la musica non fu giudicata personale, tuttavia l'opera ebbe esito favorevole grazie al soggetto.

*** La Cantata di Eward Elgar, intitolata « *Dream of Gerontius* », è giudicata un lavoro musicale nobilissimo, di grande importanza e di squisita poesia.

*** Il concerto per pianoforte, Op. I, di Rachmaninoff fu eseguito a Londra con ottimo successo.

*** La sinfonia in *Mi maggiore*, di Josef Suk, piacque a Utrecht.

*** La sinfonia N. 2 (*Do minore*), in cinque tempi, per orchestra, organo, voci sole e coro, di Gustavo Mahler, direttore del Teatro dell'Opera Imperiale a Vienna, ebbe a Monaco un successo brillante sotto la direzione dell'autore.

*** « *Alessandro* », opera in un atto di Corrado Ramrath, fu rappresentata con buon esito a Colonia.

*** Con successo si è data a Posen l'opera « *Der Richter von Zalamea* », di Giorgio Jarno.

*** « *The Wonder-Worker* », opera di A. W. Katelby, ebbe lieta accoglienza al Gran Teatro di Fulham.

*** « *Jobin et Nanette* », opera di J. B. Weckerlin, ebbe una brillante *première* al Casino di Etretat.

*** « *Don Juan de Garay* », opera di Boniccioli, fu accolta freddamente a Buenos-Ayres.

*** A Brema ebbe buon esito la nuova opera « *Das stille Dorf* », di A. v. Fielitz.

⁂ All'Opera di Vienna « *Der Bundschuch* », un atto di Jos. Reiter, ebbe fortuna.

⁂ *Das Märchen vom König Soltan* », nuova opera di Rimsky-Korsakow, fu eseguita per la prima volta a Mosca con gran plauso.

⁂ « *Mandanika* », di G. Lazarus, buon esito ad Amburgo.

⁂ « *König Drosselbart* », di Kulenkampf, piacque ad Halle a. S.

⁂ « *Guggeline* », nuova opera di Ludovico Thuille, fu accettata all'Opera di Berlino.

⁂ Il compositore spagnuolo Amedeo Vives fu soggetto di grande entusiasmo a Bercellona, dove si eseguì la sua opera « *Enda d'Uriach* » per la prima volta.

⁂ Nel *Théâtre des Galeries*, a Brusselle, ebbe lieta accoglienza la nuova opera comica « *Tambour battant* », della signorina E. Dell'Acqua.

⁂ A Laibach piacque la prima opera slovena, intitolata « *Nicolas Subic-Zrinski* », del compositore De Zaic.

⁂ « *Der Elephant* », un atto di Bruno Oelsner, fu calorosamente applaudito al teatro di Darmstadt.

⁂ Ad Ulm, l'oratorio « *Jephta* », di Jos. Ant. Mayer, ebbe pieno successo.

⁂ L'opera nazionale di Moniusko, intitolata « *Halka* », fu data nel dicembre per la 500ª volta al Teatro di Varsavia.

⁂ « *Das Bahrgericht* », un atto di E. Farkas, Budapest.

⁂ « *A Whitechapel Girl* » con musica incidentale di F. Vernon, Norwich.

⁂ « *Herod* », con musica incidentale di S. Coleridge-Zaylor, Londra.

⁂ « *Florodora* », di Leslie Stuart, New Haven, Conn.

⁂ « *Babette* », un atto di Missa, Coronet Theatre, Londra.

⁂ « *Madame Bonaparte* », ballo, musica di G. Pfeiffer, Parigi.

⁂ « *Watteau* », di Diet-Pujet, Parigi.

⁂ « *Maître Roland* », del conte Zichy, Anversa.

⁂ « *Clodwigen Clotildis* », di Oscar Roels, Ghent.

Wagneriana.

⁂ Il D.r Muck di Berlino sarà il direttore per l'opera *Parsifal* nella prossima stagione di Bayreuth.

Nuove Pubblicazioni.

⁂ Ernest Chausson, « *Viviane* », *Poème symphonique pour orchestre.* Le Bailly, O. Bornemann succ., Paris.

⁂ Moritz Moszkowski, *Tre Masurke per pianoforte*, Op. 60.

⁂ Albert Zabel (professore al Conservatorio di Pietroburgo), *Harfen-Schule.* Leipzig, Zimmermann.

*** N. von Wilm, *Trio (E moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell.* Leipzig, Kistner.

*** Siegfried Fall, *Trio (A moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell.*

*** Mili Balakoiew, *Symphonie in C dur.* Zimmermann, Leipzig.

*** Siegmund von Haussegger, « *Barbarossa* », *Symphonische Dictung.* Ries und Erler, Berlin.

*** Emil Sauer, *Clavier Concert (E moll).* Schott's Söhne, Mainz.

*** Rich. Strauss, *Zwei grössere Gesänge für eine tiefe Stimme mit Orchestorbegleitung.* Leipzig, Forberg.

*** E. Humperdinck, *Maurische Rapsodie für Orchester.* Max Brockaus, Leipzig.

*** Una nuova *Rivista Musicale.*

Riveviamo questa circolare:

Paris, le 1er Janvier 1901.

Monsieur,

J'ai l'honneur d'appeler votre attention sur le projet suivant: Il est de nature à intéresser tous ceux qui s'occupent d'histoire, de philologie et d'esthétique.

Après entente commune, MM. Romain Rolland, professeur d'histoire de l'art à l'École normale supérieure: Emmanuel, docteur ès lettres, lauréat du Conservatoire de Paris; Laloy, ancien élève de l'École normale, aggrégé, des lettres, et élève, pour le contre-point, de Vincent d'Indy; Aubry, archiviste-paléographe, ancien élève de l'École des Chartes; le soussigné enfin, ont cru le moment venu de fonder une *Revue d'histoire et de critique musicales* qui aura pour objet principal d'appliquer à l'étude des œuvres musicales françaises et anciennes, les méthodes en usage dans les sciences auxiliaires de l'histoire; elle compensera une lacune de notre Enseignement supérieur en rattachant à la philologie un art sans lequel on ne peut avoir une connaissance complète ni de la civilisation et de la poésie antiques, ni de l'évolution qui s'est faite, depuis la Renaissance, dans la civilisation et dans la pensée modernes. Elle fera une large place aussi à l'examen des œuvres contemporaines. En groupant de nouveaux concours, elle aboutira, je l'espère, à une Histoire générale de la musique.

Voici quelques faits qui nous paraissent justifier notre dessein.

Dans la plupart des pays où la science historique est en honneur, il existe des sociétés qui recherchent et publient les anciens textes musicaux. En Angleterre, la *Plainsong and Mediæval music Society*, soutenue par Sir John Stainer et par treize vice-présidents, a reproduit en phototypie, parmi plusieurs autres ouvrages, le monument le plus important de la musique au moyen âge (le *Graduale Sarisburiense*). En Belgique, une Société fondée en 1879 et présidée par M. Gevaert, s'est proposé de faire « un inventaire général de toutes les œuvres belges anciennes ». En Allemagne, l'Académie royale des Beaux-Arts de Berlin a provoqué et dirige une publication analogue (*Urtext classischen Musikwerke*). En Autriche, depuis 1894, il y a une Société de même nature, protégée par le Ministre de l'Instruction publique, aux travaux de laquelle ont pris part des savants et des artistes tels que Guido Adler, Brahms, Hanslick, Habert, etc. En France, rien de semblable. L'étude des anciens textes littéraires et des mo-

numents plastiques est seule organisée. Ceux qui veulent connaître nos vieux compositeurs nationaux d'après les manuscrits, ne trouvent même pas chez nous les instruments de travail qui, ailleurs, sont à leur disposition; les nombreux manuscrits épars dans nos Bibliothèques et dans celles de l'étranger qui contiennent tant de richesses françaises, n'ont pas été l'objet d'un catalogue spécial.

Lorsque Guizot créa le *Comité des travaux historiques et scientifiques* (janvier 1835) qui, avec des transformations diverses, est resté le centre de toutes les grandes études d'histoire faites en dehors de l'Institut et de l'Université, Guizot n'oublia pas la musique: par l'organe de trois membres du Comité (MM. Bottée de Toulmont, Vincent et de la Villegille), il fit donner aux « Correspondants du Ministère » des instructions précises pour la recherche et la reproduction rigoureusement exacte de tous les spécimens de l'art musical ancien. Pourquoi cette idée est-elle restée à peu près sans effet?

Dans le domaine de la musique française, combien de parties restent encore à explorer! Pour le moyen âge, il conviendrait d'étudier (et d'éditer) tous ces poètes lyriques dont la liste est donnée en tête de certains manuscrits et dont les œuvres sont dispersées dans les bibliothèques de l'Europe. — Pour l'époque de la Renaissance, quelle disproportion entre le nombre et l'importance des études qui ont été consacrées aux arts plastiques (par des maîtres tels que Delaborde, Courajod, Müntz, Lafenestre, P. Mantz, Gebhat, André Michel, Lemonnier, Baudot, Guiffrey, Palustre, Magne, Dimier.....) et l'oubli presque complet où l'on a laissé la musique des XV^e et XVI^e siècles! Une belle publication de M. Henry. Expert répare cet oubli; mais elle est loin d'avoir épuisé le sujet et elle appelle un complément critique indispensable. Au XVII^e siècle, les chefs-d'œuvre de l'école française lyrique n'ont encore été l'objet d'aucun travail sérieux, les éditions entreprises il y a quelques années par la maison Michaëlis étant très inexactes et insuffisantes. — Au XVIII^e siècle, pour ne citer que ce seul fait, n'est-il pas étrange que notre grand Rameau, créateur de la science harmonique moderne, n'ait pas donné lieu à une seule monographie importante, et que son principal commentateur soit M. Hugo Riemann?

Nous ne nous engageons pas à combler toutes ces lacunes à bref délai. Les résultats de notre bonne volonté dépendront du concours moral et effectif que nous trouverons autour de nous.

Tout en nous efforçant d'intéresser les artistes et les amateurs éclairés, nous voulions voir notre idée approuvée par les Maîtres de l'enseignement (pour bien marquer notre intention de faire œuvre de vraie critique) comme par ceux qui ont qualité pour encourager, en France, les études d'art, et pour les diriger au besoin; enfin, par tous les amis de la musique.

Notre premier appel a été entendu et des maîtres éminents nous ont promis leur concours. Bien que la liste de nos adhérents ne soit pas close, je citerai:

MM.

Sully Prudhomme, de l'Académie Française.

Eug. Guillaume, de l'Académie Française, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art au Collège de France, Directeur de l'Académie de France à Rome. — Homolle, membre de l'Institut, directeur de l'École française d'Athènes. — Reyer, Massenet, Paladilhe, Lenepveu, membres de l' Institut. —

Rouyon, Membre de l'Institut, Directeur des Beaux-Arts. — Th. Dubois, Membre de l'Institut, Directeur du Conservatoire de musique. — G. Larroumet, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. —. Perrot, Membre de l'Institut, Directeur de l'École normale supérieure. — E. Muntz, Membre de l'Institut, Conservateur des collections de l'École des Beaux-Arts. — Em. Michel, Membre de l'Institut.

Lavisse, de l'Académie Française. — Monod, Membre de l'Institut, professeur d'histoire à l'École normale supérieure. — Chuquet, Professeur de langue et littérature germaniques au Collège de France.

Bourgault-Ducoudray, Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire. — G. Fauré, Widor, Professeurs de composition, contre-point et fugue au Conservatoire. — S. Rousseau, Professeur d'harmonie au Conservatoire.

Alfred Croiset, Membre de l'Institut, Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. — Maurice Croiset, Professeur de langue et littérature grecques au Collège de France. — Jules Girard, Membre de l'Institut. — Desrousseaux, Directeur-Adjoint à l'École des Hautes Études.

Louis Havet, Membre de l'Institut, professeur de philologie latine au Collège de France.

Thomas, Professeur de philologie romane à la Sorbonne. — Saglio, Membre de l'Institut, Administrateur des musées (antiquités nationales). — Prou, Professeur de paléographie à l'École des Chartes. — P. Lacombe, Inspecteur général des Archives.

Gebhart, Membre de l'Institut, professeur de littératures méridionales de l'Europe à la Sorbonne. — Dejob, Professeur de littérature française à l'Université de Paris. — Meillet, Directeur Adjoint à l'École des Hautes Études. — Basch, Professeur à l'Université de Rennes.

Vincent D'Indy, Professeur de composition musicale à l'École de musique religieuse.

Mercadié, Directeur des études à l'École polytechnique. — L. Boutroux, Doyen de la Faculté des sciences de Besançon.

Th. Ribot, Membre de l'Institut, professeur de psychologie expérimentale au Collège de France. — Izoulet, Professeur de philosophie sociale au Collège de France. — Tarde, Professeur de philosophie au Collège de France. — Mabilleau, Directeur du Musée social. — Séailles, Professeur de philosophie à la Sorbonne. — Espinas, Professeur d'histoire de l'économie sociale à la Sorbonna. — Durkheim, Professeur à l'Université de Bordeaux.

L. Bourgeois, Député, Ancien Président du Conseil. — R. Poincaré, Député, ancien ministre, Président de l'Association philotechnique. — Liard, Membre de l'Institut, Directeur de l'Enseignement supérieur. — Rabier, Directeur de l'Enseignement secondaire. — Bayet, Directeur de l'Enseignement primaire. — P. Foncin, Inspecteur général de l'Enseignement. — E. Manuel, Inspecteur général honoraire. — Belot, Membre du Conseil Supérieur de l'Instruction publique.

Cahen, Huyot, Victor et Paul Glachant, Jourdan, etc. etc. Professeurs.

J'ai l'honneur de vous demander, Monsieur, si vous êtes disposé à encourager notre projet: en nous permettant d'inscrire votre nom, avec les précédents, parmi

nos « adhérents » ou « collaborateurs » et en vous engageant à prendre un abonnement, dès la réception du premier numéro (Paris, 20 fr.; Departements, 22 fr.; Étranger, 25 fr.). — La *Revue* adresse un appel général à tous les amis des Arts, français et étrangers, en les priant de lui envoyer des communications (études, spécimens, indications bibliographiques, etc.) sur tous les monuments, inédits ou rares, d'ancienne musique française dont ils auraient connaissance.

Veuillez agréer l'assurance de ma haute considération.

JULES COMBARIEU
22, rue de Tocqueville, Paris.

Monumenti.

*** Vienna si è arricchita di due monumenti: quello a Goethe inaugurato il 15 dicembre; l'altro al Gutenberg inaugurato il 17 dello stesso mese.

*** Per l'inaugurazione del monumento a Schumann in Zwickau, saranno direttori dei concerti il D.r Reinecke di Lipsia e il D.r Joachim di Berlino.

Varie.

*** Riceviamo e pubblichiamo:

Vienna, Gennaio 1901.

VOSSIGNORIA!

Nel luglio 1900 m'onorai di farvi pervenire una circolare, nella quale pregavo di voler gentilmente collaborare al *secondo* volume della mia inchiesta wagneriana, rispondendo alla tesi:

« *Da quale opera di Riccardo Wagner vi sentite maggiormente attratto?* » domanda, a cui desideravo una risposta del tutto soggettiva e possibilmente con una piccola motivazione. Nella speranza quindi che V. S. vorrà pure contribuire alla buona riuscita della mia collezione, che già tanto entusiasmo ha destato nella stampa europea, mi permetto di farvi noto il mio nuovo indirizzo:

VIENNA IV. SCHIKANEDERGASSE, 3,

al quale prego caldamente di voler inviare il Vostro pregiatissimo scritto, non più tardi del 1° luglio a. c.

Pel secondo volume hanno già risposto circa *50 personalità dell'arte*, fra cui: il principe di Schoenaich-Carolath, Stockausen, Humperdinck, il M.° Castelli, Messchaert, Nicholl, Cesare Cui, il M.° Frontali, Blüthgen, Echstein, il direttore di orchestra Campanini, il violinista svedese Tor Aulin, la « diva » Bellincioni, il baritono Arcangeli, il Dr. Obrist, il compositore Erik Meyer-Helmund, il M.° Gialdini, e così via. Questi nomi illustri addimostrano chiaramente con quale interesse artistico sia stata accolta la mia inchiesta.

Nutro perciò certa speranza che anche V. S. vorrà degnarsi d'appoggiare la mia inchiesta musico-storica con un paio di righe, ed esprimendo anticipatamente i miei più sentiti ringraziamenti, mi segno con tutta stima obbligatissimo

Ugo Tomicich
Musicista.

*** Grande successo hanno avuto i giovani pianisti Von Dohnányi e Ossip Gabrilowitsch.

*** Siegfried Wagner ha finito la sua nuova opera, « *Herzog Wildfang* », della quale ha pure scritto il libretto.

*** Emilio Bosquet, premio di Pianoforte al Concorso Rubinstein, ha suonato tre concerti di pianoforte a Berlino coll'assistenza dell'Orchestra Filarmonica.

*** Moritz Rosenthal ha avuto unò sbalorditivo successo a Budapest.

*** Busoni, dopo aver brillantemente trionfato a Londra e in varie città della Germania, ha avuto un successo immenso a Magonza.

*** Parigi avrà presto un nuovo Conservatorio di Musica, che sarà eretto a spese dello Stato. La spesa preventivata è di cinque milioni. Vada per l'Italia, dove il Ministrō per l'Istruzione domanda di abolire i Conservatori esistenti.

*** La Francia produce annualmente circa 15.000 pianoforti; la Germania circa 60.000; mentre gli Stati Uniti dell'America del Nord producono 150.000 pianoforti all'anno. Due case di Chicago fabbricano da sole più istrumenti che tutta la Francia.

*** La città di Stoccolma ha recentemente fondato un Museo musicale storico. Istrumenti, manoscritti, quadri e ritratti vi sono raccolti.

*** Dei 78.954.742 abitanti degli Stati Uniti d'America, secondo una nuova statistica, solo il 2 % possiede un pianoforte. Se fosse vero, che felicità!

Necrologie.

*** Il D.r Max Abraham, capo della casa editrice Peters di Lipsia e fondatore di una pubblica Biblioteca musicale.

*** Enrico Porges, distinto musicista e critico di Monaco.

*** Ernest Thomas, critico: fondò nel 1887, a Parigi, *L'Indépendance Musicale.*

*** Dimitri Slaviansky d'Agreneff, fondatore del Coro slavo-russo.

*** Zdenko Fibich, direttore d'orchestra a Praga e del Coro russo di musica sacra, compositore di numerose opere, sinfonie, di lavori corali ed istrumentali.

*** Enrico von Herzogenberg, direttore di Composizione alla *Hochschule* di Berlino.

*** Sir Arthur Sullivan, il più geniale fra i compositori inglesi odierni.

L'agonia, che tenne più giorni sospesi gli animi nostri in una vicenda di voti e di ansie e di trepidazioni e di sgomenti, s'è quetata nella morte. Oggi, alle ore 2,55, nella città ch'egli prediligeva, **Giuseppe Verdi** à chiuso gli occhi per sempre.

Nell'ora tristissima ci riecheggiano alla memoria — e vi persistono lugubri e implacabili come rintocchi — i versi in cui dolorò il compianto pel dissolversi d'un altro de' più eletti spiriti di nostra gente:

> Ora è mancata ogni poesia.
> Sonati sono i corni
> d'ogni parte a raccolta;
> la stagione è rivolta:
> se tornerà non so, ma temo tardi.

Tardi; fors'anco non più mai. Come col cantore d'Ameto tutta un'età letteraria, così con Giuseppe Verdi tutto un ciclo musicale fulgidissimo si chiude. Egli era l'ultimo dei nostri grandi: gigante ormai egli solo tra un popolo di gnomi. La perenne giovanezza del suo genio, agile insieme e possente, pareva doverlo privilegiare — per qualche misterioso prestigio — dalla sorte comune. Egli aveva veramente, per tutte guise, trionfato del tempo. Vivo lui — e per lui solo — la patria nostra poteva non anche disperare della gloria. Non v'era sventura italiana che un prodigio del suo canto non avesse consolata, o non potesse ancor consolare. Non v'era miracolo nuovo che dalla sua fantasia creatrice non fosse lecito attendere.

Dire dell'opera di Giuseppe Verdi in questo momento non possiamo, e non vorremmo. Un cenno affrettato parrebbe — e sarebbe — profanazione. Nè quest'ora di pianto può consentire la critica.

Ma per due caratteri — possiamo fin d'oggi testimoniarne su la sua tomba — l'arte di lui, quali che siano i rivolgimenti che l'avvenire prepara alla musica, parrà mirabile anche ai più lontani: per aver

proceduto, senza mai esitanze, senza mai pentimenti, senza mai ritorni, in un perenne ritrovamento di inspirazioni più elevate, di più vividi modi, di più armoniose espressioni; e per avere, se pur non precorsa, interpretata ogni aspirazione nuova, tuttavia contemperando la modernità alla tradizione, e serbando, pur nelle forme mutate, schietta da ogni imitazione o contaminazione straniera l'impronta purissima del pensiero latino. La maniera di Giuseppe Verdi non seppe stanchezza nè decadenza. In ogni nuovo lavoro Egli non à soltanto rivelato a' suoi contemporanei qualche aspetto non ancora interamente noto del suo genio multiforme, ma conquistata anche all'arte nostra l'espressione e la significazione che l'anima italiana presentiva in confuso e cercava. E l'opera dei suoi anni estremi — esempio forse unico nella storia musicale della patria — è anche di tutte la più armoniosa e la più salda nella concezione, la più nobile e la più vivida nello stile.

Per questo, la vecchiezza del Maestro richiama alla mente quella gloriosissima di Tiziano Vecellio, che la Morte coglie intento nella meditazione di nuovi meravigliosi accordi di colori e di forme. Ma per questo soltanto. Chè al pittor di Cadore, mentre il raggio del giorno fuggiva, potè arridere in pensiero la visione d'un'altra luce, suscitata dal suo genio: quella che prorompeva sfolgorando dall'arte, tutta impeti e audacie, di Jacopo Robusti; quella che si diffondeva serena su le imagini voluttuose e ridenti moltiplicate dalla fantasia del Veronese. A torno al cadavere di Giuseppe Verdi s'addensa in vece d'ogni parte la tenebra. E la canzon del poeta disperatamente riprende:

Ma quel duol che più punge
È che nessun rimane, e nessun viene.

Nessuno, pur troppo: nè d'Italia, nè di fuori.

Torino, 27 gennaio 1901.

LA DIREZIONE

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Baralli R., *Destiamoci!* [A proposito della riforma del canto gregoriano]. In-8°. — Lucca. Tip. Landi, 1900.

Mastroti N., *Musica e Sacerdozio.* In-8°. — Napoli. Tip. Fr. Giannini. — L. 1.

Michetti A., Spadoni A., Pompucci B., *Relazione sulla amministrazione del Liceo musicale Rossini in Pesaro, settembre 1895, aprile 1900.* In-4°. — Pesaro. Annerio Nobili.

FRANCESI

Bedier J., *Le roman de Tristan et Iseult traduit et restauré.* Préf. de Gaston Paris. In-18°. — Paris. Piazza et C. — Frs. 3,50.

Bedier J., *La légende de Tristan et Iseult.* 1 vol. in-4° illustré de 150 compositions en couleur par R. Engels. — Paris. L'Édition d'Art. — Frs. 200.

De Nessiry A., *Robert Schumann.* Étude. *Avec les conseils aux jeunes musiciens.* In-12° — Paris. Fischbacher. — Frs. 3,50.

D'Udine J., *Lettres paradoxales sur la musique.* In-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 2.

Gauthier J., *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900.* In-8°. — Paris. Ollendorf. — Frs. 6.

Grillet L., *Les ancêtres du Violon et du Violoncelle. Les luthiers et les fabricants d'archets.* Préface de Th. Dubois. Vol. I (L'ouvrage formera 2 gros vols. in-8°). — Prix de souscription: Frs. 27. — (Aussitôt le tome II paru, le prix sera porté à 30 frs.).

Guex J., *Le Théâtre et la Société française de 1815 à 1848.* 1 vol. in-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 4.

Imbert H., *La Symphonie après Beethoven. Réponse à M. F. Weingartner.* In-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 1,50.

Liszt F., *Lettres*. Rassemblées et éditées par La Mara. Vol. IV: *Lettres à la Princesse Caroline Sayn-Wittgenstein*. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel. — Frs. 10.

Parent H., *Répertoire encyclopédique du pianiste*. 2 vols. in-16°. — Paris. Hachette. — (En vente le tome Ier, frs. 3,50).

Stoullig E., *Les annales du Théâtre et de la Musique. 1899*. Préface de M. A. Carré. In-18°. — Paris. Ollendorf. — Frs. 3,50.

Wagner R. et **Fr. Liszt,** *Correspondance*. Trad. fr. par le prof. L. Schmitt. 2 vols. in-8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel. — Frs. 10.

TEDESCHI

Bie O., *Das Klavier u. seine Meister*. 2 Aufl. Gr. 8°. — München. F. Bruckmann.

Boll's *musikalischer Haus- u. Familienkalender 1901*. 13 Jahrg. Gr. 4°. — Berlin. Boll. u. Pickardt.

Challier E., *Männergesang-Katalog. Ein Alphabetisch geordnetes Verzeichniss Sämmtl. Männerchöre m. u. ohne Begleigt*. In-4°. — Giessen. E. Challier.

— *Grosser Lieder-Katalog*. 8 Nachtrag, enth. die neuen Erschiengn. vom Juli 1898 bis Juli 1900 etc. In-4°. — Giessen. E. Challier.

Eccarius-Sieber A., *Handbuch der Klavier-unterrichtlere*. Gr. 8°. — Quedlinburg. C. F. Wieweg.

Hausegger F., *Unsere deutschen Meister Bach, Mozart, Beethoven, Wagner*. Gr. 8°. — München. F. Bruckmann.

Helm J., *Allgemeine Musik- u. Harmonielehre*. Gr. 8°. — Gütersloh. C. Bertelsmann.

Hofmeister F., *Handbuch der musikalischen Literatur od. Verzeichniss der im deutschen Reiche, in den ändern deutschen Sprachgebietes, sowie der f. den Vertrieb in deutschen Reiche wich., im Auslande erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften, Abbildgn. u. plast. Darstellgn. m. Anzeige der Verleger u. Preise*. In alphabet Ordng. m. systematisch geordneter Uebersicht. 11 Bd. od 8 Ergänzungsbd. Die von Anfang 1892 bis Ende 1897 neu erschieneuen u. neu aufgelegten musikal Werke enth. Gr. 4°. — Leipzig. F. Hofmeister.

Kaverau H., *Choral-Buch zu den Melodieen f. das evangelische Gesangbuch der Prov. Brandeburg*. Gr. 4°. — Berlin. Wiegand u. Grieben.

Kralik R., *Altgriechische Musik. Theorie, Geschichte u. sämmtl. Denkmäler*. Gr. 8°. — Stuttgart. J. Roth.

Krause L., *Populäre Harmonielehre*. Gr. 8°. — Leipzig. O. June.

— *Systematisches Notenschreibheft m. Vorgeschriebenen Beispielen etc.* G. 8°. — Leipzig. O. June.

Krebs C., *Dittersdorfiana*. In-8°. — Berlin. Paetel.

Lobe J. C., *Lehrbruch der musikalischen Komposition*. 1 Bd. 6 Aufl. Gr. 8°. — Breitkopf u. Härtel.

Lothar R. u. **Stern J.**, *50 Jahre Hoftheater. Geschichte der beiden Wiener Hoftheater unter der Regierungszeit des Kaisers Franz Joseph I.* Fol. ill. — Wien u. Magdeburg. Schallehn u. Wollbrück.

Lœwengard M., *Lehrbuch der Harmonie f. den Unterricht u. Selbstunterricht.* 2 Aufl. Gr. 8°. — Berlin. A. Stahl.

Marquardt R., *Winke zur Modulation.* In-12° — Berlin. A. Parrhysius.

Merian H., *Illustrierte Geschichte (der Musik) im 19 Jahrh.* (in 10 Lfgn.) 1 Lfg. Gr. 8°. — Leipzig. W. Friedrich.

Mey C., *Der Meistergesang in Geschichte u. Kunst.* Gr. 8°. — Leipzig. H. W. Th. Dieter.

Moser A., *Joseph Joachim. Ein Lebensbild.* 2 Aufl. Gr. 8°. — Berlin. Behr.

Mühlenbein J., *Ueber Choralgesang.* Gr. 8°. — Trier. Paulinus.

Münzer G., *Zur Einführung in R. Wagners « Ring der Nibelungen ».* Gr. 8°. — Berlin. Harmonie.

Petri R., *Musikalisches Spruch-Schatzkästlein. Musikalische Haus- u. Lebens-Regeln,* verf. v. R. Schumann etc. Gr. 8°. — Halle. Petri.

Piumati D.r C., *Musikalisches Fremd-wörterbuch.* In-16°. — Stuttgart. C. Grüninger.

Pphohl F., *Arthur Nikisch als Mensch und Künstler.* Gr. 8°. — Leipzig. H. Seemann.

Prosniz A., *Compendium der Musikgeschichte.* 2 Bd. 1600–1750. Gr. 8°. — Wien. A. Hölder.

Richter E. F., *Die praktischen Studien zur Theorie der Musik.* Im 3 Lehrbüchern bearb. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Riemann H., *Katechismus der Harmonie- u. Modulationslehre. Vademecum der Phrasierung.* — Leipzig. M. Hesse.

Rückblick, statistischer, auf die Königl. Theater zu Berlin, Hannover, Kassel u. Wiesbaden f. d. J. 1899. Gr. 8°. — Berlin. C. G. Mittler u. Sohn.

Schildknecht J., *Orgelschule f. Präparandenschulen, etc.* In-4°. — Regensburg. A. Coppenrath.

Schrœder M., *Katechismus des Dirigierens u. Taktierens.* — Leipzig. M. Hesse.

Schüz A., *Zur Aesthetik der Musik.* 2 Aufl. der « Geheimnisse der Tonkunst 1891 ». Gr. 8°. — Stuttgart. J. B. Metzler.

Thayer A. W., *L. van Beethovens Leben.* 2 Aufl. Gr. 8°. — Berlin. W. Weber.

Trost A., *Moritz v. Schwind u. das Wiener Opernhaus (Wien).* Fol. — Leipzig. G. Freytag.

Urban E., *Tabellen der Musikgeschichte.* Für Hochschulen u. Universitäten bearb. Gr. 8°. — Berlin. C. Habel.

Vogel M., *Geschichte der Musik von der ersten Anfängen christlicher Musik herab bis auf die Gegenwart.* Gr. 8°. — Leipzig. Gebr. Hug.

Weber C. M. V., *Briefe an Hinrich Lichtenstein.* Hrsg. v. E. Rudorff. Mit 3 Portr. Gr. 8°. — Braunschweig. G. Westermann.

Wiltberger H., *Orgelbegleitung zu den Liedern des Strassburger Diözesangesanbuches Psallite.* In-4°. — Strassburg. Herder.

Witting C., *Geschichte des Violinspiels.* Gr. 8°. — Köln. H. vom Ende.

Wohlfahrt H., *Vorschule der Harmonielehre.* 10 Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

INGLESI

Bie O., *History of the Pianoforte and pianoforte players.* In-8°. — New York. Dutton. — Frs. 6.

Boise O. B., *Harmony made practical: a comprehensive treatise.* In-12°. — New York. G. Schirmer. — Frs. 1,25.

Chapin A. A., *Wotan, Siegfried and Brünhilde.* In-12°. — New York. Harper. — Frs. 1,15.

Carrodus J. T., *Chats to Violin students on how to study the violin.* In-12°. — New York. Scribner. — Fr. 1.

Elterlein E., *Beethoven's symphonies in their ideal significance explained.* In-12°. — New York. Scribner. — Frs. 1,50.

Goodrich A. J., *Theory of interpretation applied to artistic musical performance.* In-12°. — New York. Presser. — Frs. 2.

Gœtschius P., *Theory and practice of tone-relations.* In-8°. — New York. G. Schirmer. — Frs. 1,50.

Huncker J., *Chopin, the man and his music.* In-12°. — New York. Scribner. — Frs. 2.

Lahrec H. C., *Famous violinists of to-day and yesterday.* In-12°. — New York. Page. — Frs. 1,50.

Lidgey A. C., *Wagner.* In-12°. — New York. Dutton. — Frs. 1,25.

Liszt F., *Life of Chopin.* In-12°. — New York. Scribner. — Frs. 2,25.

Smith E., *Primer of vocal music.* In-12°. — New York. Scott, Foresmann. — Fr. 0,25.

Wagnalls M., *Stars of the Opera.* In-12°. — New York. Funk and Wagnalls. — Frs. 1,50.

Williams C. I. Abdy, *Bach.* In-12°. — New York. Dutton. — Frs. 1,25.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Döring C. H. — Op. 166. *24 Klavier-Etüden.* — J. Schuberth. Leipzig.

Il professore Döring, di Dresda, al quale dobbiamo una bella edizione della *Scuola della Velocità* di Czerny, scrisse questi studî allo scopo di preparare l'allievo all'opera di Czerny. Utili in quanto a tecnica e dilettevoli, si raccomandano anche per la cura che l'A. rivolge all'educazione della mano sinistra; essi otterranno favore presso gl'insegnanti.

Mugellini Bruno. — *Ballata per P.forte.* — J. Rieter-Biedermann. Leipzig.

Il pensiero forse non si presenta da principio così netto, e il secondo motivo in *Si bemolle minore* non si distacca abbastanza dal primo; del resto composizione elegante e di effetto nella chiusa.

Müller Carl C. — Op. 57. *Dritte Sonate für Orgel.* — Breitkopf e Härtel.

D'una correttezza piacevole, senza dinotare il desiderio d'uno stile originale e moderno.

Sonneck O. G. — Op. 12. *Vermischte Lieder.* — Breitkopf e Härtel.

Di carattere non ancora ben definito perchè possiamo scorgere le tendenze del compositore.

Strauss Richard. — Op. 45. *Drei Männerchöre.* — Adolf Fürstner. Berlin.

I tre cori hanno per titolo: *Schlachtgesang, Lied der Freundschaft, Der Brattanz.*

Più caratteristici sono i due primi, con momenti felici e qua e là i tratti stilistici di Strauss. Libera la condotta delle voci, nè il coro si svolge a quattro parti reali: le voci procedono talora per ottava. Pagine piacevoli, non tengono però nella produzione di Strauss che un posto secondario.

Stradal August. — *Im Sturm.* Etüde für P.forte. — Breitkopf e Härtel.
Bravour. Studie für P.forte (da un *Capriccio* di N. Paganini). — J. Schuberth. Leipzig.
Trascrizioni per P.forte:
G. Frescobaldi, *Passacaglia per Organo.* — J. Schubert.
Anton Bruckner, *Ottava Sinfonia.* — Carl Haslinger *quondam* Tobias. Wien.

Im Sturm è uno studio di gran forza ed effetto, secondo lo stile degli studî di Liszt: il pensiero musicale si mantiene continuo, nè viene travolto sotto i passaggi pianistici. D'altro carattere e di piacevole eleganza si presenta lo studio imitato da Paganini. Lo Stradal, uno degli ultimi allievi di Liszt, conosce a fondo le risorse della tecnica pianistica odierna e si compiace di metterle in mostra. Un vero regolo ai musicisti è la splendida trascrizione della *Sinfonia* di Bruckner, il forte sinfonista che solo dopo morte ottenne giustizia presso il pubblico tedesco. Delle Sinfonie di Bruckner più di frequente eseguite in Germania sono la quarta — lavoro un po' accademico —, la quinta, il cui finale sta fra le più grandiose pagine della produzione odierna, la settima e l'ottava; le due ultime si raccomandano per la correttezza delle proporzioni. In Italia, in Francia e nel Belgio il Bruckner è ancora sconosciuto, e dobbiamo essere grati allo Stradal di contribuire alla diffusione di queste sinfonie, che sarebbe vergognoso lasciare in dimenticanza; speriamo che A. Stradal vorrà continuare nella sua bella iniziativa.

Wiehmayer Theodor. — *Schule der Finger-Technik.* 5 Special-Etüden für P.forte.. — J. Schubert. Leipzig.

Raccomandiamo agli insegnanti la *Schule der Finger-Technik:* non è la ripetizione di cento altre raccolte d'esercizi, bensì un lavoro originale condotto razionalmente su nuovi principî. Facciamo nostre le osservazioni premesse dall'autore: dato che il grado di forza e d'indipendenza d'ogni dito è in ragion diretta del numero di volte che il dito agisce, sorprende che nei soliti esercizi le dita lasciate oziose sono appunto quelle più deboli, così il quarto e quinto dito. L'A. accenna a tre manuali in uso: in uno, su 75 esercizi, il terzo dito agisce 300 volte, il quinto 124; in un altro, su 23 esercizi pel quinto dito, questo agisce 81 volte, invece il secondo e il terzo 197.248 volte.

L'uguaglianza di lavoro non si ottiene nello studio delle scuole, non nel comune esercizio ascendente e discendente di cinque note, non negli arpeggi, occorre dunque una serie graduata e classificata di esercizi speciali per ottenere una perfetta indipendenza ed uguaglianza delle dita; a ciò mira il presente manuale, che ha diritto ad ogni lode.

I cinque Studi speciali sono trasformazioni di studi di Kalkbrenner, Cramer e Ries, e servon d'esempio all'allievo, che potrà applicare lo stesso metodo ad altri studi; è il mezzo più rapido di progresso per chi dispone di poco tempo ed è costretto a limitare la materia di studio.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi

✦ MEMORIE ✦

La musique scandinave au XIX[e] siècle.

Danemark et Suède.

C'est surtout au dix-neuvième siècle que la musique scandinave, s'émancipant peu à peu des influences étrangères, a acquis une originalité propre, un accent distinct. Le présent travail sera consacré à examiner tour à tour ce qu'a produit ce mouvement dans les trois royaumes.

En ce qui concerne le Danemark, nous rencontrons tout d'abord Weyse (1774-1842), à qui l'on doit des opéras, des compositions religieuses, une symphonie, d'autres pièces d'orchestre, de la musique pour piano, etc. Un nom plus considérable est celui de Johann-Peter-Emile Hartmann, né en 1805, et qui, par la suite, devint le beau-père de Gade. Son grand-père, allemand (son nom a été mentionné dans notre précédente étude), fut, en 1763, musicien de la Chambre du Roi, à Copenhague. Dans la même ville, son père fut, pendant de longues années, organiste de l'église de la Garnison. Quant à lui, nous le voyons aborder la scène, dès 1832, avec *le Corbeau*, puis, en 1834, avec *les Cornes d'or*, et, en 1835, *les Corses*. En 1840, on le nomma directeur du Conservatoire de Copenhague. En 1874, le cinquantième anniversaire de son entrée dans la carrière artistique fut célébré par un grand concert, dont le bénéfice servit à créer une fondation portant son nom. L'Université de la capitale lui conféra le titre de docteur *honoris causa*. On l'a regardé comme ayant été, dans ses œuvres, le premier représentant de l'école romantique à

tendances scandinaves. En ce sens il a précédé son illustre gendre. A ses œuvres déjà énumérées joignons son opéra *Liden Kristen* (1846), la musique de scène qu' il composa pour plusieurs drames, des ouvertures, des symphonies, des cantates (une, entre autres, en 1848, pour les funérailles de Thorvaldsen), un concerto pour violon, des cycles de *Lieder* (*Salomon et la Sulamite*, *Hjortens Flugt*), et de jolis morceaux de piano (*Novelettes*).

Son contemporain H. Rung, né en 1807, a été directeur des chœurs à l'Opéra, et fondateur de la Société Sainte-Cécile, sur laquelle nous aurons à revenir plus loin. Il fut l'auteur de la musique de scène d'un grand nombre de drames.

Non moins populaires sont les mélodies de Johan-Ole-Emil Hornemann (1809-1870). — Quant à Hans Matthison-Hansen (1807-1890), qui d'abord étudia le droit, ce fut d'après les conseils de Weyse qu'il se voua à l'art musical. Excellent virtuose sur l'orgue, il fut, dès 1832, choisi comme organiste du Dôme de Roeskilde, un des postes les plus en vue du royaume. Pendant de longues années il occupa cette position. Compositeur, il n'a produit que de la musique religieuse, un oratorio, *Johannes*, des psaumes avec orchestre, des cantates d' église, des sonates, préludes et postludes pour orgue, etc. Ne le séparons point de son fils, Gotfred, qui fut quelque temps son suppléant, et qui depuis passa à l'église allemande *Friedrichskirche*, à Copenhague, puis à l'église St-Jean, et enfin à la Trinité. Une bourse de la fondation Ancker lui permit d'étudier à Leipzig. Il a contribué à la création, à Copenhague, d'une institution de concerts, *Euterpe*, qui subsista trois ans. Les concerts qu'il a donnés en Danemark et en Allemagne ont été très suivis. Il y a lieu de mentionner favorablement ses productions fort distinguées (trio avec piano, sonate pour violon, sonate pour violoncelle, morceaux pour orgue et pour piano, etc.).

Comme organiste, également, Berggreen avait acquis de la réputation. On doit citer ses mélodies, où il s'est préoccupé du coloris national. Au théâtre, à Copenhague, il fit jouer un ouvrage de demi-caractère, *le Portrait et le Buste*. Son journal musical, *Heimdal*, n'eut qu'une existence assez brève.

C'est, comme producteur, parmi les artistes « de transition » que l'on peut classer Siegfried Saloman; son opéra, *Orage en Dalécarlie*,

sur un livret de Lyser, fut joué en 1844 au Théâtre Royal de Copenhague. La réussite, déjà brillante, fut encore surpassée par celle de *la Croix de diamants*, donnée trois ans après, et montée presque immédiatement à Berlin. Ces deux ouvrages étaient en trois actes. Le répertoire de Saloman se complète par un acte, *les Épreuves du cœur*, représenté à Copenhague, et par une autre petite œuvre, sur un poème allemand, qui fut assez vivement goûtée à Darmstadt et à Francfort.

Comme violoniste, Saloman avait été élève de Christian Selmer, et avait reçu, à Dresde, les conseils de Lipinski. Ses études d'harmonie, commencées avec Weyse, avaient été continuées auprès de Frédéric Schneider. Esprit ouvert et orné, il sut intéresser le public danois par des lectures publiques et des conférences. Après son mariage avec la cantatrice suédoise Henriette Nissen, il eut une existence assez errante, qui, après l'avoir mené en Allemagne, en Suisse, en Belgique, etc., le conduisit, finalement, en Russie.

A l'histoire du théâtre à Copenhague appartiennent les succès remportés par Loewenskiold avec *Sara*, opéra plusieurs fois repris, et avec le ballet intitulé *le Printemps à Athènes*. — Quelques années auparavant, Bredal, chef d'orchestre de ce théâtre, y avait fait représenter, et, ce semble, sans grand éclat, une *Fiancée de Lammermoor* et un autre ouvrage intitulé les *Guerillas*.

Nous ferons ici une place à Édouard Lassen, qui était né à Copenhague en 1830, et qui fut, à Bruxelles, un des élèves les plus distingués de Fétis. Il obtint, en 1851, le grand prix de composition institué par le Gouvernement belge. Dans ses excursions artistiques en Allemagne, il fixa l'attention de Spohr et de Liszt, toujours si généreusement sympathique aux talents jeunes, et par l'influence duquel, à Weimar, on monta *le Roi Edgard*, opéra en trois actes. La musique fut très goûtée dans le milieu si artiste de la cour grand-ducale, à laquelle Lassen fut peu de temps après attaché comme chef d'orchestre, fonction qu'il remplit avec activité et compétence. Sur la scène de Weimar, il fut de nouveau fort applaudi en 1860, quand il donna son *Frauenlob*, dont le poème, dû à M. Pasqué, avait pour héros, comme celui de *Tannhäuser*, un célèbre « minnesinger ».

Il y avait également du savoir, du calcul, de la maturité et

du talent dans la grande marche pour orchestre composée par le même à l'occasion d'une visite royale prussienne dans le Grand-Duché. Une belle symphonie, des *lieder* concis et expressifs montrent aussi tout ce qu' il y avait de sérieuse valeur en Lassen, qui, n'oubliant pas ce qu' il devait de reconnaissance à Bruxelles, écrivit, pour être exécuté à Sainte-Gudule, un retentissant *Te Deum*, lors de l'anniversaire du fondateur de la monarchie belge, Léopold Ier.

De l'aveu général, un rang tout à fait à part appartient à Niels-Wilhelm Gade, unanimement envisagé par la critique comme « le plus éminent compositeur danois ». Fils d'un luthier, il se forma d'abord lui-même, et subit ensuite l' influence de deux hommes nommés ci-dessus, Weyse et Berggreen. Ajoutons que, pour le violon, il fut l'élève de Wexschall, dont nous parlerons plus loin. Gade fit partie de la Chapelle Royale, et acquit, grâce à cette circonstance, une remarquable expérience pratique. A un concours ouvert en 1841 par la Société de Musique de Copenhague, concours jugé par Fr. Schneider et Spohr, il obtint le prix pour son ouverture intitulée: *Échos d'Ossian*. Avec une subvention de l'État, il séjourna à Leipzig, où il fut bien accueilli par Schumann et Mendelssohn. Ce dernier fit jouer sa première symphonie, en *ut mineur*. A la suite d'un voyage en Italie, Gade suppléa quelque temps Mendelssohn à la tête de l'orchestre du Gewendhaus, où il resta ensuite comme second, puis, après la mort de l'auteur de *Paulus*, comme premier chef. De retour dans sa patrie, il y obtint un poste d'organiste. Directeur des concerts de la Société de Musique, il donna à ces exécutions un grand développement; le succès fut tel que l'on dut désormais, comme cela se pratique à la Société des Concerts de Paris, donner deux fois chaque programme. Honoré des titres de Docteur et de Professeur par l' Université de Copenhague, il remplit quelque temps par *interim* les fonctions de maître de chapelle à la cour.

Gade, a écrit Riemann, « fut le principal représentant du romantisme parmi les compositeurs scandinaves, mais son scandinavisme ne consiste qu'en un coloris intéressant, en un souffle poétique étrange; les particularités harmoniques, mélodiques et rythmiques de la musique populaire du Nord ne s'étalent point en ses œuvres d'une façon criarde ».

Très actif comme professeur et chef d'orchestre, Gade a, comme

compositeur, beaucoup produit. Signalons ses huit symphonies, ses cinq ouvertures (en particulier celles d'*Hamlet* et de *Michel-Ange*); ses *Novelettes* pour orchestre; sa musique de chambre (quintette, sextuor, octuor pour instruments à archet, trio avec piano en *fa majeur*, etc.); ses morceaux pour violon, piano; ses huit cantates (surtout *Comala*, *la Fille du Roi des Aulnes*, *Calanus*, *Psyché*); ses *lieder* allemands ou scandinaves; ses chœurs avec orchestre; ses chœurs pour voix d'hommes, ses chœurs mixtes, sa musique religieuse. — Indiquons en terminant la publication relative à ce maître, qui porte la signature de Dagmar Gade (Bâle, 1893).

Nous ne pouvons guère que nommer: Gerson, pianiste et compositeur, dont l'on cite un *Pater Noster* pour quatre voix seules, avec un chœur d'hommes sans accompagnement; — Helsted, auteur d'une *Symphonie-Idylle* accueillie favorablement à Leipzig en 1847; — Cornelius Gurlitt, qui a montré quelque talent dans ses sonates, soit pour piano et violoncelle, soit pour piano et violon.

Compositeur d'œuvres pour *soli*, chœurs et orchestre, et de chants pour une ou plusieurs voix très estimés de ses compatriotes, Heise, né en 1830, a fait jouer avec succès à Copenhague, en 1869, *la Fille du Pacha*. — Plus jeune de treize ans, Hamerik, élève de Matthison-Hansen et de Gade, puis, à Berlin, de Bulow, fut, grâce à Berlioz, qu'il avait accompagné dans son voyage à Vienne, nommé membre du jury musical de l'Exposition de Paris, en 1867. Il obtint alors une médaille d'or pour son *Hymne à la Paix*, exécuté par des chœurs nombreux, un orchestre, deux orgues, quatorze harpes et quatre cloches. Sur la liste de ses ouvrages figurent trois opéras: *Tovelille*, *Hjalmar et Ingeborg*, *le Voyageur* (1872), un autre opéra sur un texte italien, *la Vendetta*, représenté à Milan en 1870; la *Trilogie juive* et la *Trilogie chrétienne*, œuvres chorales, cinq *Suites du Nord* pour orchestre, cinq symphonies (*Poétique*, *Tragique*, *Lyrique*, *Majestueuse*, *Sérieuse*), un quatuor avec piano, une fantaisie pour violoncelle et orchestre, des cantates, des morceaux de chant, et une composition que nous ne savons comment classer, parce qu'elle porte ce titre singulier: *Opéra sans paroles* (1883).

Depuis 1871, ce musicien dirige la section musicale de l' Institut Peabody, à Baltimore, où il a beaucoup développé l'activité de la vie

musicale. Les concerts Peabody, sous sa direction, exécutent des programmes d'une grande variété et d'une grande richesse.

C'est à la même génération qu'appartient Emil Christian Hornemann, fils d'un artiste précédemment nommé, et compositeur distingué de mélodies. Il dirige à Copenhague une école de musique.

Nous rencontrons maintenant tout un groupe d'élèves de Gade: tout d'abord, Émile Hartmann, fils du musicien de grande valeur, dont il a été question plus haut. D'abord organiste d'une église de Copenhague, puis, en 1871, du Château, il a été ensuite obligé, par raisons de santé, de se retirer à Sölleröd, dans les environs de la capitale. Parmi ses œuvres, nombreuses et diverses, nous indiquerons les *Danses populaires du Nord*, pour orchestre, des *Lieder*, une ouverture, trois symphonies, une suite d'orchestre, un chœur, *Hiver et Printemps*, plusieurs opéras: *Die Erlendmädchen* (1867), *Die Nixe*, *Die Korsikauer*; un ballet, un concerto pour violon, un autre pour violoncelle, un trio avec piano, une sérénade pour piano, violoncelle et clarinette, etc. — Plus jeune d'une dizaine d'années, Karl Attrup a succédé à son maître Gade comme professeur d'orgue au Conservatoire. Organiste tour à tour aux églises St-Frédéric et du St-Sauveur, professeur d'orgue à l'Institut des Aveugles, il a fait preuve de talent dans ses *Lieder* et dans ses ouvrages pédagogiques. — Schytte, qui a reçu les leçons de Liszt après celles de Gade, et qui, depuis 1886, est, à Vienne, professeur de piano à l'Institut Horak, s'est également fait remarquer par ses ouvrages d'enseignement. En tant que compositeur, on lui doit un concerto, une œuvre intitulée *Pantomimes*, une sonate, des fantaisies, des *Études spéciales*, des scènes de ballet, une *Symphonie enfantine*, des *lieder*, et une scène dramatique, *Hero*, exécutée au Théâtre Royal, à Copenhague, en 1898.

Nous avons encore à appeler l'attention sur Lange-Müller, né en 1850, dont, au concert danois de l'année dernière, à l'Exposition de Paris, on a exécuté deux compositions vocales: *Nous te saluons, Étoile de la mer* et *La Vierge sur les vagues*; — et Frédéric Rung, fils d'un des maîtres antérieurement énumérés, de qui, au même concert, le chœur a fait entendre: *A ma Muse*, et qui est actuellement placé à la tête de l'orchestre du Théâtre Royal.

Les journaux musicaux ont récemment publié l'information sui-

vante : « La ville d'Aarhus, chef-lieu de la province de Jutland, vien d'inaugurer son nouveau théâtre avec une œuvre également nouvelle du compositeur danois le plus en vue à l'heure actuelle, Auguste Enna. L'opéra en question est un conte musical : *la Princesse et le Petit pois*, d'après Andersen. Un peu dans le même genre, Enna vient de terminer un acte humoristique : *la Petite fille et les Allumettes*, qui sera représenté prochainement à Brême ». Enna est né en 1860. Son grand-père était d'origine italienne. Il a appris la musique à peu près seul. D'abord auteur d'une opérette, *une Histoire de village*, représentée dans les petites villes de province, il a été pianiste de bals, puis, en 1883, chef d'orchestre d'une troupe de théâtre faisant des « tournées ». Il composa pour son orchestre une dizaine d'ouvertures, puis publia des *lieder*, des pièces pour piano, une suite d'orchestre, une symphonie, etc. Boursier de la fondation Ancker, il séjourna en Allemagne. Il a ensuite donné *Die Hexe* (Copenhague, 1892, en allemand, à Berlin, 1893) ; *Cleopatra* (Copenhague, 1894) ; *Ancassin et Nicolette* (1896). Un autre ouvrage, *Lamico*, est, nous dit-on, reçu aux théâtres de Copenhague et d'Anvers.

Après avoir parlé, dans les limites assez étroites que notre cadre nous impose, de la composition, nous ferons une petite part à l'histoire résumée de la virtuosité. A cet égard, pour ce qui concerne le violon, nous rencontrons, dans la première moitié du siècle, Jansen, né en Allemagne de parents danois, artiste de mérite, mais qui eut une carrière malheureuse, et mourut misérable en Italie ; — et Wexschall (1798-1845), excellent élève de Spohr, professeur très distingué, maître de Gade, comme nous l'avons noté en passant, et, à partir de 1835, violon *solo* de la Chapelle Royale à Copenhague. — Un autre habile instrumentiste, Kellermann, un peu postérieur, se fit avantageusement connaître par de nombreuses tournées de concerts, et devint titulaire d'un des premiers pupitres de l'Orchestre Royal. Nous croyons pouvoir classer parmi les Danois les frères Boie, violonistes particulièrement appréciés dans les concerts de musique de chambre ; l'un d'eux, Heinrich, a composé pour le théâtre. — Comme pianiste, nous mentionnerons Hartvigson, qui a compté parmi ses maîtres Gade et Bulow. Il s'est fait une situation enviable dans le monde artiste de Londres, et il a été, en 1873, nommé pianiste de la Princesse de Galles. Son frère, Anton, un peu plus jeune, est

également, en tant qu'exécutant et professeur, fort bien vu du public londonien. — Un flûtiste, Jensen, attaché à la Chapelle Royale, écrivit pour son instrument une assez grande quantité de pièces dénotant beaucoup d'expérience technique. — Signalons aussi l'organiste Katterfeldt, homme d'une réelle capacité, qui finit par tenir, à Hambourg, le grand orgue de l'église St-Michel.

Nous avons, au passage, fait remarquer qu'un certain nombre de compositeurs danois ont été de bons chefs d'orchestre. A ce dernier point de vue, et pour ne rien omettre, qu'il nous soit permis, en ce qui concerne la simple musique de danse, d'évoquer le souvenir un peu ancien de Lumbye, que l'on a surnommé « le Strauss du Nord ». Il se rapproche en effet de Strauss ainsi que de Lanner. Excellent « conducteur » en son genre, il a dirigé à Paris une entreprise qui tout d'abord obtint une réussite brillante, mais que des frais énormes rendirent à la longue trop onéreuse. Il s'est produit aussi dans diverses grandes villes d'Allemagne, où l'on appréciait ses « dons d'invention », son aisance à créer des rythmes, son instrumentation relativement soignée. Environ trois cents danses diverses sont sorties de cette plume féconde.

En revenant quelque peu en arrière, nous grouperons ici certaines indications se rapportant à la littérature musicale. Nous mentionnerons, par exemple, Mutzenbucher, mort en 1838, auteur de quelques opuscules. Il avait formé une bibliothèque considérable et intéressante. Amateur distingué, il jouait de plusieurs instruments et composait avec goût et savoir. — Dans une dissertation philosophique, le théologien Roford, prédicateur écouté, exposa les effets de la musique « sur l'organisation humaine ». — Osted, qui occupa une chaire à Copenhague, a touché à quelques-uns des plus complexes et des plus délicats problèmes de l'acoustique dans sa *Lettre*, au célèbre professeur Pictet, sur les vibrations sonores. — Stieler fut l'auteur d'un bon manuel didactique. — Dans cette série nous ferons encore entrer deux noms, ceux de Nissen et de Gelbke. Nissen, conseiller d'État, attaché au Roi de Danemark, avait épousé la veuve de Mozart. Cela le conduisit à s'occuper, pendant un quart de siècle, d'étudier toutes sortes de matériaux et de documents concernant l'illustre artiste. Il en résulta un livre plein de détails inédits, abondant en lettres originales et en pièces authentiques. Ce qui est assez

singulier, c'est que ce fut madame Nissen, deux fois veuve, survivant à son second comme à son premier mari, qui dut faire paraître l'ouvrage consacré par les soins de l'un à la gloire de l'autre.

Quant à Gelbke, qui étudia à Leipzig et vécut à Hambourg, qui, compositeur peu fécond et médiocrement correct, a toutefois, dans un petit nombre de *lieder*, fait preuve d'originalité, nous en avons dit quelque chose dans notre *Histoire de la musique allemande*. Nous venons de voir un Danois travailler à consolider la gloire de Mozart; nous avons maintenant affaire à un autre Danois s'efforçant de démolir ou du moins d'entamer la renommée de Mendelssohn. Contre lui en effet Gelbke écrivit un assez long poème satirique; il le publia chez Campe, le grand éditeur hambourgeois.

Selon notre coutume, nous ne devons pas oublier ce qui regarde la presse musicale; aussi n'omettrons-nous pas de mentionner une publication fort répandue, *Musikbladet,* qui paraît à Copenhague.

Cette ville possède un Conservatoire, avec un corps enseignant de quatorze professeurs. D'après les intentions du « donateur », à la libéralité duquel est due la fondation de cet établissement, le nombre des élèves ne doit point dépasser cinquante.

Une autre institution intéressante est, à Copenhague, la Société Sainte-Cécile, créée, nous l'avons dit, par H. Rung. Tout d'abord, l'unique but de cette association était le chant des chœurs *a capella* des XVI et XVII siècles, principalement italiens. Par la suite, on comprit dans le répertoire des *oratorios* de Bach et de Händel, puis des œuvres plus modernes. C'est ainsi que, pour cet hiver, est annoncée l'exécution des *Béatitudes,* de César Franck. La Société Sainte-Cécile se compose de deux cents membres, dont cinquante forment le chœur mixte « des Madrigaux ». Le directeur actuel est, depuis 1877, le fils du fondateur, Frédéric Rung, dont nous avons parlé plus haut.

En terminant ce qui se rapporte au Danemark, — et non sans avoir signalé le nom du savant critique musical, M. William Behrend, à l'obligeance duquel nous avons dû plusieurs indications précieuses, — nous appellerons l'attention sur l'importance de la chanson populaire danoise, dont, au reste, nous avons eu l'occasion de parler dans un précédent travail. Les dilettantes de Paris ont pu en prendre une idée, lors des concerts déjà cités de l'Exposition de

1900, en écoutant quelques mélodies qui comptent parmi les meilleurs spécimens de cet ordre: *Roselitz, Aage et Else, Ramand le jeune*, etc.

***

Nous passons à la Suède, où, nous l'avons vu, à la fin du XVIII[e] siècle, l'influence des Haydn et des Mozart s'était, pour ce qui regarde la symphonie et la musique de chambre, beaucoup répandue. Sur le théâtre c'était Mozart encore qui, avec Gluck, s'imposait à l'attention. Peu à peu s'introduisit et se communiqua le goût de Beethoven et de Weber.

La musique recevait de précieux encouragements par l'intérêt qu'y prenaient les hautes personnalités de la famille royale. Le roi Charles XIV Jean fit apprendre cet art au prince qui devait être Oscar I[er]. Peintre et poète, le roi Charles XV fut, par surcroît, musicien, et le prince Gustave, plus tard, composa des chœurs pour hommes, qui aujourd'hui font partie du répertoire permanent de toutes les sociétés de chant.

C'est l'influence allemande que, comme compositeur, subit O. Ahlström, mort en 1835, qui fut organiste de St-Jacob à Stockholm et accompagnateur de la cour. On lui doit de la musique de chambre. Notons aussi que, cédant à une préoccupation alors assez nouvelle, il édita un recueil de danses et chansons populaires suédoises. Il convient de mentionner également le journal musical qu'il rédigea: *Musikalisk Tidsfoerdrife*. N'omettons point de signaler, par la même occasion, J. N. Ahlström, auteur d'opéras et de *lieder*, que Riemann croit fils du précédent.

Un peu postérieur à O. Ahlström, Arrhen von Kapfelman, professeur de musique à l'Académie militaire de Carlsberg et membre de l'Académie Royale de Musique, écrivit de préférence sur des mélodies suédoises. Les chants à plusieurs voix furent le genre qu'il cultiva le plus volontiers. Il est l'auteur du *Printemps*, joli quatuor chanté tous les ans, le 30 avril, par l'Union Chorale « alors que, sur une colline voisine de la ville, elle célèbre par ses hymnes le retour du printemps dans le Nord ». Arrhen von Kapplman est mort en 1851.

C'est l' influence allemande qui se fait sentir dans les compositions

de J. E. Nordblom (1788-1848). Quant à Franz Berwald (1796-1868) (son oncle Johann a été un violoniste remarquable), il peut, dans une certaine mesure, être envisagé comme un précurseur. Son œuvre, appréciée surtout depuis sa mort, a exercé une action incontestable sur les compositeurs plus modernes de la Suède. Ses ouvrages, estimés de Liszt, loués par Hans de Bulow, ont eu du retentissement en Allemagne et en Angleterre. Il est, nous dit-on, « un grand nom » sur le terrain de la musique instrumentale. Il faut citer sa musique pour orchestre (notamment sa *Symphonie sérieuse*) et sa musique de chambre (quintette, quatuor, trio), son concerto de violon, sa « composition avec texte tiré du mythe d'Odin », pour *solo*, chœurs, orgue, et deux fanfares placées l'une en face de l'autre, ses six opéras, dont le meilleur est peut-être *Estrella di Soria*, etc. Berwald, qui s'était surtout formé lui-même, fut, à la fin de sa vie, professeur de composition et d'instrumentation au Conservatoire.

Né en 1809, docteur en philosophie en 1844, précédemment fondateur de l'Union Chorale Universitaire de Lund, Otto Lindblad a rendu, dans cette ville, de grands services au chant d'étudiants. Ses mélodies sont remarquables, et l'on n'a pas ménagé les témoignages d'admiration à ses quatuors et chœurs pour voix d'hommes. L'un d'eux est devenu le chant national de la Suède. Signalons aussi *les Adieux au départ du bateau à vapeur*, morceau très fréquemment chanté en Scandinavie et en Allemagne. Mais « la place d'honneur », selon les écrivains suédois, appartient, en ce genre, à G. Wennerberg (né en 1817), « dont les hymnes patriotiques, depuis deux générations, électrisent le public ». D'autre part, il a « par des tons immortels, peint la joyeuse vie des étudiants dans le recueil de duos les *Gluntarne* ». Ce recueil se compose de duos pour baryton et basse avec accompagnement de piano, où est décrite avec humour et « de main de maître » l'existence universitaire à Upsal. On lui doit quelques morceaux de style religieux, plusieurs collections de chants pour solo, duo et trio. Les *hymnes*, dont nous nous parlions tout à l'heure, sont souvent conçus en forme de marche. Il en a parfois écrit, non seulement la musique, mais aussi le texte. C'est avec sa *Marche* que l'Union Chorale remporta le Grand Prix au concours de Paris en 1867. Cet homme distingué, tour à tour poète, musicien, critique, homme politique, qui a occupé quelque temps une

chaire d'histoire de l'art, a été tour à tour conseiller d'État, ministre de l'Instruction publique et des Cultes, et gouverneur à Vexiö.

Il est juste de faire ici une place à certains critiques de la première partie du siècle, dont quelques-uns ont utilement contribué au développement de l'art musical. Nous ne pouvons guère que nommer l'académicien Envalson, auteur du premier dictionnaire musical qui ait paru en langue suédoise. Il avait, pour cette entreprise, beaucoup profité des ouvrages antérieurs de Rousseau, de Brossard, ainsi que de la *Théorie des Beaux-Arts* de Sulzer. — Professeur, archéologue, historien, poète, plusieurs fois élu recteur de l'Université d'Upsal, deux fois membre de la Diète, en position de se voir conférer la dignité episcopale, qu'il ne refusa que pour pouvoir se livrer plus librement à ses travaux, Erik-Gustave Geijer est, dans ce siècle, une des figures considérables de l'histoire intellectuelle et artistique de la Suède. Ses leçons très suivies avaient fait de lui l'un des favoris de la jeunesse. Ses rares facultés, dans l'ordre de la critique historique, se déployèrent sur le terrain des antiquités scandinaves. Compositeur, il a produit des œuvres d'une valeur véritable. Pour son importante collection, en trois volumes, de Chants populaires suédois, il avait eu comme collaborateur Afzelius, spécialement versé, comme lui, dans l'archéologie nationale, et qui enrichit l'ouvrage de notes du plus haut intérêt. Un troisième coopérateur, Groenland, avait été chargé d'écrire les accompagnements de piano des chants patiemment et intelligemment recueillis. — Beaucoup plus tard, lorsqu'Erik Drake donna une autre série d'anciennes mélodies du même genre, ce fut encore Afzelius qui, par un commentaire aussi ingénieux que savant, se chargea de déterminer le caractère de chaque fragment, envisageant surtout le point de vue poétique, et notant les rapports du sujet avec telle ou telle tradition populaire.

Un complément des plus importants fut apporté aux recherches des Afzelius et des Geijer par Arwidson, à peu près leur contemporain, né finlandais, tout d'abord titulaire d'une chaire historique à l'Université d'Abo, rédacteur de la *Mnémosyne*, et qui, à la suite de difficultés avec le Gouvernement Russe, passa en Suède. Il s'y livra à de vastes travaux de littérature savante, soit avant, soit après sa nomination comme conservateur de la Bibliothèque Royale à Stockholm. Ses recherches dans le département des manuscrits, tant

à Upsal que dans la capitale, lui fournirent les éléments des trois volumes où il recueillit des chants anciens en les ramenant à différents types, la chanson de guerre, la chanson légère, la chanson de danse, etc., etc. Quelques-uns de ces chants, notamment dans la partie publiée en dernier, sont notés avec un remarquable scrupule, un louable souci de respecter la forme originale, en ce qu'elle offre même de fruste et de primitif. — Pour les deux premiers volumes, édités en 1834 et 1737, un maître de chapelle, Eggert, avait fourni des harmonisations, qui ne sont pas à l'abri de toute critique.

Nous revenons à la composition avec J. A. Josephson (1818-1880), qui étudia la musique à Leipzig et à Dresde, et fit un séjour à Rome. Directeur de musique à Upsal, fondateur d'une Société philharmonique, il put, grâce à elle ainsi qu'à l'Union centrale des Étudiants et à l'Orchestre académique, donner presque tous les ans de grands concerts soit à Upsal soit à Stockholm (il fit, dans ces séances, entendre des oratorios de Händel). Organiste, en 1864, de la cathédrale d'Upsal, revêtu, en 1874, de dignités universitaires, il a composé d'exquises mélodies, une grande œuvre pour *soli*, chœurs et orchestre, et des chants à plusieurs voix d'un style élevé, notamment *Notre Pays*.

C'est de même en Allemagne, à Leipzig, que s'effectuèrent les études d'Albert Rubenson, élève, pour le violon, de Ferdinand David, et, pour la composition, de Hauptmann (il reçut aussi les leçons de Gade). Violoniste à l'orchestre de l'Opéra Royal de Stockholm, il s'attacha, comme critique, à faire connaître les œuvres de Schumann. Il a été, en 1872, nommé directeur du Conservatoire, fonction où il a déployé un grand zèle. Nous indiquerons, parmi ses œuvres, une symphonie en *ut majeur*, des suites d'orchestre, des ouvertures, des quatuors pour instruments à cordes, une musique de scène pour le *Jules César* de Shakespeare, et une autre pour un drame de Björnson, une marche triomphale pour l'inauguration du nouveau Conservatoire, des chants, etc. — Un de ses chœurs d'hommes, *les Croisés*, est devenu très populaire. Trois pièces symphoniques intéressantes de lui ont été exécutées au concert suédois du Trocadéro, le 2 juin de l'année dernière.

Pour ce qui se rapporte au théâtre, il importe de donner un souvenir à Brendler, disparu prématurément en 1845; il y avait du

talent, de l'inspiration, dans la musique dont il avait accompagné les drames intitulés *la Mort de Spatara* et *Edmond et Clara*. Ces qualités se réalisaient encore avec plus d'ampleur et de puissance dans la partition d'un opéra, *Ryno*, que la mort l'empêcha de mettre en scène.

A. Lindblad (1801-1878) s'est placé à un rang honorable avec son opéra intitulé *les Fraudeurs*. — Nous insisterons un peu plus sur Hallström, né en 1826, et qui, se destinant à la magistrature, passa ses examens de droit en 1849. Il fut l'ami du prince Gustave, fils du roi Oscar II, et cité plus haut pour son talent musical. A la mort du prince, le roi s'attacha Hallström comme bibliothécaire. Il a publié des chants à plusieurs voix et des mélodies, et, pendant cinq ans, a dirigé, dans la capitale, un institut renommé, d'où sont sortis plusieurs excellents pianistes. Il a composé des idylles et des ballades charmantes, et des chœurs d'hommes remarquables, particulièrement l'*Hymne à la Patrie*, tiré de l'opéra *Vickingarne* (1877), où il a traité un sujet des anciens temps scandinaves. Les critiques de son pays l'applaudirent d'avoir introduit des mélodies populaires dans certaines de ses œuvres (par exemple, dans *la Jeune Fille enlevée par le Gnome*: 1875). « Il occupe — disent-ils — la même place dans l'histoire de notre opéra que Glinka en Russie et Smetana en Bohême ». Ils signalent néanmoins, à d'autres pages de ses œuvres, l'imitation de Meyerbeer et de Gounod. Aux ouvrages de théâtre que nous avons cités nous joindrons *Hertig Magnus* (1867), et *la Montagnarde enlevée*.

Ce n'est, croyons-nous, que sous la forme de musique de scène (pour *Richard III*, pour *Jeanne d'Arc* et beaucoup d'autres drames) que le théâtre a été abordé par Auguste Söderman (1832-1876), compositeur d'un ordre élevé, qui n'avait pas révélé de dispositions musicales dans son enfance, mais qui depuis manifesta un talent rare dans plusieurs genres, et qui a été, nous dit-on, « placé au premier rang par la voix populaire ». Chef des chœurs à l'Opéra Royal en 1860, et, en 1861, sous-chef d'orchestre de la Chapelle de la Cour, il fit, en 1869 et 1870, un voyage d'étude à l'étranger, grâce à la subvention Jenny Lind. On lui reconnaît « un style vraiment suédois ». C'est, dit-on, dans ses ballades qu'il a atteint le point culminant de son art. Il en a écrit une dizaine pour chœur ou *solo*

avec orchestre (*le Pèlerinage à Kevlaar*, *Tannhäuser*, etc.), dont les écrivains du pays disent qu' « elles sont ce qu'on possède de meilleur et de plus caractéristique ». Il ne faut oublier ni ses chœurs d'hommes qui jouissent d'une grande popularité, ni sa messe pour *soli*, chœur et orchestre, ni ses ouvertures de concert, ni ses cantates. Il y a de l'originalité dans ses mélodies, où il se montre tour à tour sentimental ou humoristique. Son harmonie est individuelle, son orchestre d'une ampleur et d'une solidité toutes modernes. — La renommée de certaines de ses compositions (*Noces de paysans suédois, Marche d'Ulfåsa*) s'est répandue fort au delà des limites de la Suède.

On nous présente également comme un artiste de véritable importance Ludvig Norman (1831-1885), qui publia ses premiers essais musicaux à l'âge de onze ans, qui étudia à Leipzig, fut lié avec Gade et avec Schumann dont il obtint les éloges, et qui se fit une belle réputation de pianiste. Il a été, à partir de 1858, professeur de composition au Conservatoire, et, à dater de 1861, premier chef d'orchestre (et chef d'orchestre excellent) à l'Opéra. Comme critique, il écrivit, d'une plume élégante, des articles très remarqués. Son activité multiple contribua à donner, en son pays, une impulsion nouvelle à la vie artistique. Cet artiste laborieux et modeste avait épousé la célèbre violoniste Vilma Neruda, devenue plus tard lady Hallé. Il y a de la science et de l'invention dans ses trois symphonies, ses ouvertures (notamment celle d'*Antoine et Cléopâtre*), son octuor, son sextuor, son quintette, ses quatuors, ses cantates, chœurs, morceaux de piano, mélodies vocales, etc.

Nous mentionnerons, en passant, comme intéressant l'histoire de la musique en Suède, la présence d'Ignaz Lachner (le frère de Franz) comme chef d'orchestre de la Cour, à Stockholm, en 1858, et nous signalerons, dans la composition pour orgue, les pièces dues à G. Mankell, mort en 1880, et à G. W. Heintze, sensiblement postérieur, et disparu seulement en 1895. — Avec ce dernier nous sommes arrivés aux musiciens nés vers la fin de la première moitié du siècle, tels que Conrad Nordqvist (1840), fils d'un musicien de régiment, et qui est devenu premier chef d'orchestre à l'Opéra et à la Chapelle Royale, professeur au Conservatoire, organiste de la plus grande église de la capitale. Il a été plusieurs années directeur de l'Opéra, et a dirigé

les concerts de l'Union Musicale. Ses études s'étaient poursuivies à l'étranger. Instrumentiste habile, on lui doit une marche funèbre pour Charles XV, devenue populaire. Il est un des hommes dont l'influence s'est fait sérieusement sentir dans le développement de l'art musical en Suède.

Nous nous trouvons en présence d'une attrayante nature artistique en la personne d'Andréas Hallén, né en 1846, qui a fait ses études à Leipzig et à Munich, qui a dirigé les concerts symphoniques et le chœur mixte à Gothembourg, sa ville natale, et qui, en 1884, a formé, dans la capitale, la Société Philharmonique. Il a présidé à des séances de musique vocale et instrumentale qui pendant dix ans ont constitué un facteur essentiel de la vie musicale à Stockholm. De 1892 à 1897 il a été chef d'orchestre à l'Opéra. Critique et compositeur, il a été l'un des premiers apôtres de Wagner en Suède, non sans rencontrer çà et là une opposition assez vive. Sur la liste de ses œuvres figurent des *suites*, des ballades, des mélodies, des chœurs et autres ouvrages publiés en Suède et en Allemagne, et dont plusieurs ont été exécutés à l'étranger. Il a cultivé avec succès le genre du poème symphonique conçu à la manière de Liszt. Au concert du 2 juin de l'année dernière, au Trocadéro, l'on a exécuté une charmante composition de lui, *la Fée des Bois*. Il y a un caractère personnel et, au gré de quelques-uns, vraiment suédois dans ses opéras *Harald Viking* (qui a été joué à Leipzig), *le Piège à sorcières*, *le Trésor de Valdemar* (que le Théâtre Royal a représenté quarante fois).

La même année (1853) a vu naître R. Henneberg, dont la musique instrumentale a une haute valeur, — et E. Sjögren, qui s'est produit avec succès dans le même genre, et qui, de plus, est regardé par ses concitoyens comme le meilleur de leurs compositeurs actuels de mélodies. — C'est dans la catégorie de la musique instrumentale que s'est distingué T. Aulin (né en 1866). — Quant à O. V. Peterson-Berger, né en 1867, on lui doit des opéras sur des sujets pris à la légende ou à l'ancienne histoire des contrées du Nord, et traités dans un style empreint de l'influence wagnérienne.

Plus jeune encore, Wilhelm Stenhammar (âgé d'à peine trente ans) a écrit deux drames lyriques, montés l'un à Stuttgart, l'autre à Stockholm. La première exécution de ce dernier, *Tirfing*, a été

conduite par lui au Théâtre Royal, où il a été appelé depuis à diriger des opéras aussi bien que des concerts symphoniques. Il est depuis trois ans à la tête de la Société Philharmonique de Stockholm. On lui doit des ouvertures, des chœurs et ballades, un concerto pour piano (il est lui-même excellent pianiste), trois quatuors pour instruments à cordes, etc. Une gracieuse composition de lui, *Flores et Blanseflor*, a été exécutée cette année à Paris. Avec sa maîtrise déjà réelle, il paraît appelé à un bel avenir.

Son contemporain, Hugo Alfvén (1872), élève, pour le violon, de Thompson à Bruxelles, et devenu violoniste à la Chapelle de la Cour, a séjourné en France et en Allemagne. On a donné, de lui, à Paris, au concert, déjà mentionné, du 2 juin, un morceau intéressant: *Prélude et fugue.* Il a écrit une sonate pour violon, une romance pour ce même instrument, deux symphonies appréciées, une cantate, une vingtaine de mélodies.

D'après une excellente étude de M. Lindgren déjà cité par nous dans le travail précédent, nous grouperons ici les noms de quelques autres compositeurs suédois du dix-neuvième siècle. Mentionnons, par exemple, comme ayant écrit pour le théâtre, sous la forme de l'Opéra de genre ou opéra-comique: Struve (mort en 1826); Dannström 1812-1897); Heland (né en 1843); Kjellander (né en 1859); Lewerth (1818-1888); Oländer (1824-1886); Jacobsson (né en 1835). — Comme auteurs de symphonies citons Dente (né en 1838); Byström (né en 1821); Andersen (né en 1845). Signalons aussi comme compositeurs pour le violon: Beckman (né en 1866); Valentin (né en 1853); Liljefors (né en 1871). — Comme compositeurs pour le piano: J. A. Hägg (né en 1850); Dahl (né en 1864); Back (né en 1868); Lundberg (né en 1863); Sedström (né en 1862); Brink (né en 1858); R. Andersson (né en 1851); Lindegren (né en 1842); Rendahl (né en 1847), etc. — Comme compositeurs pour l'orgue: G. Hagg (né en 1867).

Indiquons aussi les noms de quelques dames compositeurs: Elfrida Andrée, Armanda Maier-Röntgen, Laura Netzel, Valborg-Aulin, Hélène Munktell et Ingeborg Stark von Bronsart, qui appartient maintenant à l'Allemagne, mais qui est née suédoise.

Pour ce qui se rapporte non plus à la composition, mais à l'exécution vocale, on peut dire de la Suède qu' il est un pays riche en

voix pures, sonores; elle a produit, à cet égard, de grands artistes. En ce sens, nous évoquerons tout d'abord le souvenir de trois illustres cantatrices, Henriette Nissen, Jenny Lind, Christine Nilsson.

Henriette Nissen a chanté un peu partout, et même dans sa patrie. Elle a été notamment attachée au théâtre de Stockholm en 1842 et en 1849. Mais c'est ailleurs qu'elle a remporté ses succès les plus décisifs, obtenus dans le répertoire italien. Toute jeune, âgée d'environ seize ans, elle avait, à Paris, reçu les leçons de Manuel Garcia, qui, dans sa propre famille, a formé les deux élèves admirables dont tout le monde sait les noms. Les débuts de la Nissen, aux Italiens, dans le rôle d'Adalgise, n'avaient pas produit une sensation extraordinaire. Mais elle fut mise en pleine lumière par une de ces occasions qui manquent rarement au talent. A l'improviste elle dut remplacer un soir, dans la Rosine du *Barbier*, M^me^ Persiani. Elle y fut de tous points charmante, et rendit avec un art délicat et simple la brillante et légère musique de Rossini. Elle dut plus tard, en Italie, un triomphe à Bellini, avec la *Somnambule*. Elle ne réussit pas moins complètement dans les opéras, de style plus heurté, de la première manière de Verdi, particulièrement *Attila*, *les Deux Foscari*, et ces *Lombardi* qui devinrent, à l'Opéra, *Jérusalem*, avec son trio équestre.

Très vivement goûtée en Italie, M^me^ Nissen se fit aussi un grand nom en Angleterre. Intelligente et cultivée, elle arriva rapidement à parler l'anglais sans accent, et put, sans désavantage, se faire entendre dans cette langue. — Elle fut fort appréciée en Allemagne, où elle parut tour à tour sur plusieurs théâtres importants. Après son mariage avec Saloman, elle fit une grande excursion artistique dans l'empire russe, où les voyages, à cette époque, étaient longs et malaisés. Elle alla jusqu'aux confins orientaux de la Russie d'Europe.

En écrivant l'histoire de la musique italienne, nous aurons souvent l'occasion de dire quelles formes singulières prit parfois, dans les différents pays d'Europe, l'enthousiasme provoqué par tel ou tel « sopraniste », par telle ou telle *prima donna* venue d'Italie. Mais nul engouement, dans le passé, ne fut plus fort que celui que, dans le dix-neuvième siècle, on a témoigné, d'une façon bruyante et parfois bizarre, à l'égard de Jenny Lind. L'artiste que l'on a surnommée, selon le goût un peu prétentieux qui prédominait alors, « le rossignol suédois », n'était pas d'ailleurs indigne de causer de pareils transports.

Chose étrange! Garcia, qui l'avait pour élève en même temps que sa compatriote Nissen, préférait cette dernière, et, malgré sa rare expérience et sa finesse de tact, n'avait pas discerné ce qu'il y avait de réellement exceptionnel dans les dons de Jenny Lind. Mais elle fut encouragée par Meyerbeer, et l'on sait quel service elle rendit plus tard au maître en créant, à Berlin, avec infiniment de distinction et de relief, le rôle principal du *Camp de Silésie*, qui dut à cette interprétation transcendante une part de son succès. Ce fut l'influence de Meyerbeer qui contribua à faire de Jenny Lind la cantatrice favorite de la cour de Prusse.

Les étrangers n'ont pas été les seuls à rendre justice aux qualités supérieures de cette grande cantatrice. Elle eut des succès signalés en Suède, où elle fut mandée spécialement lors du couronnement du roi Oscar. A Stockholm, où de bonne heure elle avait été remarquée par le surintendant du théâtre de la cour, le comte Pücke, elle avait, antérieurement même aux leçons de Garcia, été frénétiquement applaudie dans *la Vestale*, ainsi que dans deux rôles du répertoire si caractérisé de Weber, Agathe et Euryanthe. On peut juger de l'accueil qui lui fut fait dans sa patrie, quand elle y revint après la gloire. Mais c'est surtout en Angleterre et en Amérique qu'elle fit fanatisme. A Londres, on encaissait avec elle des recettes de cinquante mille francs, et à toutes ses représentations assistaient la reine Victoria et le prince Albert. On se formait en haie pour la voir sortir du théâtre; dans ces circonstances, les places au premier rang étaient l'objet d'un trafic, et se louaient à un prix très élevé. — En Amérique, elle eut d'abord pour *impresario* l'homme dont le nom légendaire est demeuré, à l'état de vocable usuel, dans plusieurs langues, Barnum lui-même, avec lequel, d'ailleurs, elle cessa de s'entendre. Elle comprit que, profitant de la vogue, elle pouvait se passer de *manager*. A cette époque, déjà lointaine, les mœurs dans le Nouveau Continent, étaient encore primitives. Avec le compositeur Benedict, qui lui servait d'accompagnateur, Jenny Lind, dans un bateau, suivait le cours des fleuves. A toutes les localités de quelque importance, on faisait escale, on débarquait le piano, des commissionnaires plus ou moins nègres colportaient des affiches imprimées en lettres colossales, on organisait instantanément un concert. Les places étaient mises à l'enchère. En en payant une au

prix énorme et ruineux de deux cents dollars, un tailleur fit sa fortune, parce que nulle personne de l'endroit ne voulût plus dès lors être habillée que par le fournisseur capable d'un tel élan de prodigalité artistique. — A l'aide de ces procédés élémentaires, donner un concert et réaliser une grosse somme était l'affaire de deux ou trois heures, après lesquelles rien n'empêchait d'aller recommencer un peu plus loin. A ce métier, en moins d'un an, Jenny Lind gagna plus de trois millions.

La voix de Jenny Lind était d'une pureté, d'une fraîcheur, d'une légèreté extraordinaires. Son mécanisme vocal était très flexible et très fin. A considérer l'expression dramatique, elle avait beaucoup d'énergie, d'ampleur, de la puissance, une constante tendance à la noblesse et au pathétique. Mais un goût sévère aurait pu critiquer en elle un peu d'emphase, l'affectation, l'excès de véhémence, une certaine habitude de rechercher l'effet au détriment du naturel.

Une belle destinée de cantatrice a été également dévolue — nous l'avons déjà rappelé dans notre *Histoire du Théâtre-Lyrique* — à Christine Nilsson, qui, comme la précédente, a obtenu les plus éclatants succès dans les deux mondes. Il nous est agréable de constater que c'est dans une œuvre française, dans l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas, que le talent de M.me Nilsson s'est peut-être affirmé avec le plus d'éclat. Elle était alors en parfaite possession d'une voix du timbre le plus clair et le plus riche, sonore et colorée dans toutes les parties du registre, résonnant, à l'aigu, avec la vigueur, la netteté, le charme d'une sorte d'harmonica magique. La manière de l'artiste était hardie et aisée, sobre, pleine de goût. Elle se jouait des plus âpres difficultés du mécanisme, et, musicienne accomplie, elle présentait en elle l'union toujours rare de facultés exceptionnelles et d'une culture très forte et très étendue.

La beauté de M.me Nilsson avait d'ailleurs contribué presque autant que ses autres mérites à la mettre en lumière, dès 1864, lorsque débutante encore obscure, à la vingtième année, engagée par M. Carvalho, elle aborda au Théâtre-Lyrique le rôle de Violetta. Peu après, dans *la Flûte enchantée*, elle s'attaqua avec une indicible bravoure aux vocalises suraigues de la Reine de la Nuit.

Si c'est à Paris que M.me Nilsson édifia sa réputation, d'assez bonne heure elle cessa de s'y faire entendre. Ce fut dans d'autres

pays, en Angleterre, en Russie, en Amérique, qu'elle alla continuer de recueillir les plus chaleureuses ovations. En passant, notons ce point, qu'en Angleterre son irréprochable sentiment musical, la souplesse de sa technique lui permirent de se mesurer avantageusement, dans les festivals, avec le style à la fois sévère et orné de Händel.

D'autres noms sont à joindre à ces trois noms célèbres; ceux des trois filles de Berwald, de Louise Michaeli (1830-1875), de Carolina Östberg (1853), de J. Elmblad (1853), douée d'un beau talent dramatique, de Mathilde Jungstedt, de Sigrid Arnoldson (1861), fille de l'excellent ténor O. Arnoldson (1830-81), d'Ellen Gulbranson (1863), de la comtesse Taube, née Grabow, de Frederika Stenhammar. Des noms comme ceux-ci, Arlberg, Willman, méritent aussi de figurer dans les fastes de l'art vocal en Suède, aussi bien que ceux de MM. A. Ödmann (1850) et C. F. Lundqvist (1841). Le fort ténor Labatt (1838-1897), élève de l'Académie de musique de sa ville natale, Stockholm, puis de Masset à Paris, débuta à Stockholm en 1866 dans le rôle de Tamino, et ensuite, de 1868 à 1882, fit partie, à Venise, du personnel de l'Opéra de la Cour. Nous avons entendu récemment à Paris le très distingué baryton John Forsell, né en 1868, qui a fait des études chez nous en 1894-95, au Conservatoire et sous la direction particulière de Saint-Yves Bax. Il a joué à Stockholm un grand nombre de rôles: Don Juan, le Hollandais du *Vaisseau Fantôme*, Guillaume Tell, tout récemment Beckmesser.

Pour ne rien laisser de côte dans l'histoire de l'art du chant en Suède, nous nommerons encore les chanteurs Stenborg, Karsten, Du Puy, Sallström, Günther, Strandberg; — les cantatrices Olin, Stading, Frösslind, Widerberg, Hebbe, etc., etc.

Le Nouvel Opéra, à Stockholm, a coûté sept millions. A la subvention d'État de quatre-vingt-dix mille francs, le roi, sur sa cassette, ajouta une subvention annuelle équivalente. Le programme d'inauguration, en 1898, fut composé de deux ouvrages dûs à des compositeurs nationaux: *les Fraudeurs* de A. Lindblad, et *Estrella di Soria* de Berwald. La direction est actuellement exercée par M. le chambellan A. Burén, qui à un répertoire étranger très étendu a joint des opéras suédois de Berwald, Brendler, Hallén, Hallström, Stenhammar, Ölander.

L'Opéra de Stockholm a compté tour à tour, parmi ses chefs d'or-

chestre, Norman, Dente, Nordqvist (sous la direction duquel s'est trouvé placé, au Trocadéro, pendant l'Exposition, l'orchestre du Conservatoire), Henneberg et Hallén.

Rappelons brièvement l'histoire de l'ancienne Société d'Harmonie, à laquelle, en 1860, a succédé une association portant la même appellation, à laquelle de grands services artistiques furent rendus par le chanteur Isaac Berg, et qui exécuta des oratorios de Händel, Haydn, Mendelssohn, sous la direction de J. Berwald. En 1860, Ludwig Norman et Julius Gunther fondèrent la « Nouvelle Société harmonique », à laquelle succéda l' « Union musicale » sous la direction de Ludwig Norman et de Wilhelm Svedbõm, — puis de Franz Neruda. — Nous avons dit que la « Société philharmonique » avait été fondée par Andréas Hallên. Elle est dirigée actuellement par Wilhelm Stenhammar, et donne chaque année des concerts où sont exécutées les principales œuvres pour chœur mixte et orchestre des maîtres classiques anciens ou modernes.

Au Conservatoire, auquel se rattache une école d'art lyrique, sont cultivées toutes les branches de l'art musical. Cet établissement ne cesse de ce développer. La moyenne du nombre des élèves est d'environ cent soixante-dix.

Dans ce qui se réfère à la presse musicale, nous indiquons le journal *Svensk Musiktidning* (Stockholm), publié et rédigé par F. Huss. — La fabrication des instruments s'est beaucoup perfectionnée depuis quelques années. On peut citer en particulier les pianos à queue de la maison Malmsjõ, et les orgues d'Akerman et Lund.

Le chant choral d'hommes est activement cultivé dans la plupart des villes de Suède. Le chant des étudiants, en particulier, y constitue « un art vocal à part », que l'on a l'occasion de goûter dans les solennités académiques ou patriotiques, dans des concerts nombreux, sérénades, etc. Nous le trouvons à Lund et surtout à Upsal. A son histoire se rattachent, indépendamment des noms cités plus haut, ceux de Tullberg et d'Oscar Meijerberg. L'Union chorale des étudiants d'Upsal a été définitivement organisée en 1842. Le répertoire se compose principalement des chœurs issus de la chanson populaire, avec ses notes caractéristiques de mélancolie pénétrante ou de verve joyeuse. L'amour de la patrie éclate dans nombre de ces chants qui, partout répétés, sont devenus en quelque sorte des

chants nationaux. Il ne faut pas oublier non plus la chanson à boire, dont un poète populaire de la Suède, Bellmann, a écrit maintes fois les paroles. Les voix admirablement disciplinées sont bonnes, singulièrement fraîches et souples. Les meilleurs juges se sont trouvés d'accord pour vanter, en ces chœurs, la perfection des nuances et la vigueur de l'attaque, la sûreté de l'ensemble, la délicatesse de sentiment, les effets variés obtenus par ces voix sans accompagnement. On se rappelle le triomphe des chanteurs d'Upsal à Paris en 1867, époque où, sous la direction du D.r Oscar Arpi, ils obtinrent une médaille d'or, et exécutèrent à l'Opéra plusieurs morceaux pendant les entr'actes. La sensation n'a pas été moins vive, sous la direction de M. Hedenblad, à Paris lors des expositions ultérieures, et à St-Pétersbourg, à Berlin, à Dresde. Le choral se compose de deux à trois cents chanteurs, répartis en quatre voix, parmi lesquelles celles des basses sont les plus remarquables. De ce milieu sont fréquemment sortis des artistes de premier ordre, qui, dans les grandes circonstances, viennent mêler leurs voix à celles de leurs anciens camarades.

L'organisation musicale de l'Université d'Upsal est complétée par une société de musique instrumentale, dont l'orchestre est dirigé par un professeur spécial qui fait aussi des cours sur la théorie et sur l'histoire de la musique. De là résultent des concerts, d'un vif intérêt, de symphonie et de musique de chambre. — Il serait injuste à ce propos, de ne pas évoquer de nouveau un nom déjà inscrit dans ces pages, celui de J. A. Josephson, qui a travaillé avec science, abnégation, persévérance, à l'éducation musicale des étudiants.

Notons encore ce qu'est devenue, à Gothembourg, la vie musicale, par les concerts symphoniques, vocaux, et de musique de chambre, — surtout à partir de 1860, et sous l'impulsion de deux musiciens venus de Bohême, Jos. Czapek et Fr. Smetana, l'auteur de ce délicieux opéra, encore ignoré chez nous, *la Fiancée vendue*.

En 1897, à Stockholm, les forces musicales disséminées en différentes villes se sont réunies pour un grand festival scandinave, rassemblant six-cent cinquante chanteurs des deux sexes, qui représentaient vingt-deux sociétés chorales de Suède, Norvège, Danemark, appuyées par le concours de la Chapelle Royale, renforcée de cent vingt instrumentistes. La série des concerts alors donnés roula sur des pro-

grammes exclusivement scandinaves. Ils eurent lieu dans une salle de fêtes spécialement construite à cet effet, à l'aide de contributions particulières. Peu après, quinze cents chanteurs venus de toutes les partie du pays donnèrent dans ce local un concert monstre, pour le 25e anniversaire de l'avènement du roi.

Nous avons encore à registrer les succès obtenus partout par les cantatrices de quatuors, ainsi que celui des concerts symphoniques organisés annuellement à l'Opéra de Stockholm et de ceux qu'a dirigés Auguste Meissner. N'omettons point les séances de musique de chambre données par D'Aubert, violoniste distingué, Book, et depuis une dizaine d'années, Tor Aulin. — L'an passé, une association par ticulière, le « Quatuor Mazer » a célébré son cinquantenaire.

Le chant et la musique en général sont enseignés dans toutes les écoles de la Suède. De ce côté se tourne toute la vigilance de la Famille Royale et des pouvoirs publics. Le prince royal Gustave est président de l'Académie de Musique, dont il dirige en personne les séances. Il a été le protecteur effectif du festival scandinave de 1897, dont il vient d'être question. Le roi Oscar II poète, écrivain, chanteur, passionné pour la musique, et s'y adonnant d'une façon pratique, a, jusqu'à son avènement, présidé l'Académie de Musique, où il a fait, dans les discours qu'il eut l'occasion d'y prononcer, admirer son talent d'orateur, et l'étendue de ses connaissances artistiques. D'autre part, le Riksdag, à plus d'une reprise, a accordé des subventions et des récompenses à des musiciens, — notamment à Hallström, Hallèn, Hägg, Sjögren.

En terminant ce qui est relatif à la Suède, nous signalerons ce fait que Wagner semble de plus en plus y gagner du terrain, et nous insérerons ici les noms d'un certain nombre de compositeurs sur lesquels les détails nous manquent: Wikmausson, Stenhammar père et Akerberg, ainsi que les noms de musiciens ayant écrit pour les voix, en solo, en quatuor ou en chœur: Crusell (1775-1838); Randel (1806-1864); Laurin (1813-1853); Frieberg (né en 1822); Uddén (1799-1868); Cronhamm (1803-1875); Frigel (mort en 1812); Gille (1814-1880); Körling (né en 1842); Svedbom (né en 1843); Hedenblad (né en 1851), et Gösta Geijer (né en 1857).

ALBERT SOUBIES.

Arte contemporanea

L'OPERA DI GIUSEPPE VERDI

E I SUOI CARATTERI PRINCIPALI

Con criteri positivi l'opera artistica del Verdi non è stata ancora, ch'io sappia, osservata nella sua totalità, nè giudicata, a cagion forse delle difficoltà che, per questa specie di fatti, sorgono quando si dia alla critica un indirizzo che è fuori delle sue linee solite o del vecchio costume. Per pochi fenomeni apparsi sull'orizzonte dell'arte bisogna essere così circospetti. Le cause ed i coefficienti che l'opera del Verdi spiegano e talora veramente precisano, non sono sempre palesi. Sono in parte cause storiche, atavistiche, insite nel processo evolutivo dell'arte stessa; talvolta sono cause esteriori, disgiunte dal concetto iniziale, ma non dal successivo fenomeno concreto; tal'altra sono cause individuali, intime, profonde, ed ancora, in fine, sono dipendenti da predilezioni momentanee dell'intelletto e dell'animo, talchè sembrano perfino arbitrarie. Tra queste, coefficienti di secondaria importanza si mischiano, creano pur essi, dàn forma e stile, e modificano il modo di sentire dell'artista, il modo di intuire e di dar effetto a' suoi ideali. Sono cause oggettive in parte ed in parte soggettive; si trovano le une in mezzo a un gran complesso di fatti culturali, nazionali, politici; sono predisposte le altre e messe in luce dalla natura dell'ingegno e dallo stimolo dell'ambizione. Certo tutta una evoluzione si nota nel denso tessuto dell'opera Verdiana, una evoluzione ed un progresso mirabili, per quanto l'unità del concetto informativo si smarrisca nelle grandi

linee e nei dettagli; anzi è ciò precisamente che ne rende difficile una spiegazione persuasiva e completa.

Per Verdi non succede, come per altri grandi artisti, che la loro produzione si coordini sotto un principio di cui si vede l'inizio, lo svolgimento e il risultato finale. Qui invece l'esperimentazione segue un periodo più o meno lungo, al quale succedono nuovi saggi che pure avvengono a sbalzi e non sono riducibili sotto il dominio di un'idea principale. La libera effusione del sentimento d'arte corona in fine trionfalmente questo sviluppo; ma questa fine, così sincera ed eletta, non ha che poca o nessuna relazione colle fasi mediane e coll'origine. Io non dico, si noti bene, che le qualità specifiche del genio latino, le qualità personali, sì come i difetti dell'artista, non siano riconoscibili in fondo, ma solo che la superficie non è precisamente lo specchio di questo fondo.

Anche l'opera del Verdi è legata alla storia culturale del suo tempo, all'ambiente della contemporaneità, con cui egli ha quel debito al quale nessun artista, nessun uomo si sottrae. Egli è stretto ad un complesso di fatti, che nell'attività generale lasciano più facilmente comprendere la sua particolare. Le acquisizioni della sua epoca derivate dall'opera de' predecessori, e la loro influenza, sono altrettante energie nuove per lui. Anch'egli si affidò alla face de' maestri; anch'egli sentì la forza della maniera popolare italica, la salute e fierezza della terra natia che lo fecero balzare in faccia al mondo come un tipo, un carattere, un individuo; e tutto ciò in tempi di fermenti politici, di lotte contro oppressioni straniere, fra cambiamenti repentini nella situazione generale d'Italia, rivolte e guerre. L'onda incalzante dei fatti lo costringe a gettarvisi in mezzo, egli ne è parte; egli sente che in essi è tanta vita di sè e dell'arte sua.

Della qual vita però, nel rapporto degl' incidenti personali, io non mi occupo. Ciò è per me superfluo. Sono pochi punti di vista, ma essenziali, che io rilevo, intorno ai quali vengono a raggrupparsi molte considerazioni di fatto e qualche inevitabile giudizio. Il Verdi non fu un fantasista romantico, non un pensatore nè un filosofo con un indirizzo e sistema proprio; non s'arrischiò nelle altezze sublimi e nelle profondità recondite della contemplazione; nè anche fu un tecnico bisognevole di chiamar l' attenzione altrui sui mezzi materiali del proprio successo; egli non teorizzò; non discusse la unilatera-

lità del suo gusto, la piccina e pedante faccenda delle cognizioni sue. Egli fu un artista. Il còmpito mio è quindi, a tal proposito, semplificato assai per la natura stessa e l'andamento pratico dell'arte Verdiana, arte vera, che non va misurata dall'abilità tecnica dell'uomo che la fa, ma dalla capacità del suo cuore. La mente dell' artista, senza fermarsi alla superficie dei fenomeni sensitivi, s'inoltra fin dove la face del dramma rischiara dall'alto, ma evita la regione delle nebbie e delle follie sensuali. È impossibile esprimere per mezzo di parole l'essenza del genio; ma il risultato del suo lavoro è esprimibile. Ecco ciò di cui si tratta.

Nella sua attività di musicista e d'uom di teatro non tutto è palese; l'ammirevole è spesso in alcune relazioni recondite. Prima di tutto nelle relazioni coll'opera non sempre laudabile di chi gli fornì i libretti, opera che egli diresse e drizzò in più d'un caso. Poi nei rapporti di somiglianze incidentali, nel mutamento e nell'adozione di un estraneo indirizzo artistico, a cui, come alla luce de' suoi dioscuri, egli non potè, non volle, non intese di sottrarsi. Sono tali circostanze, pel critico, come la parte che sta innanzi a un tutto artistico, il *porticus* dell'edificio Verdiano; ciò che ne risulta è spesso un'estetica che il compositore non scrisse e pur le sue note non mentiscono mai. Qual sia questa estetica vedremo senza pregiudizi e reticenze; a noi basta ch'ella sia il risultato di un giudizio d'arte pratico e sicuro.

L'arte del Verdi non è che una riconferma di quelle concezioni universali, ricorrenti a periodi, che sono l'*unde* e il *quo* dell'opera in musica: dalla lirica del coro tragico alla commedia d'intrighi, dal sentire istintivo all'intellettualità. Chi conosce il processo di quelle idee ordinatrici supreme nell'evoluzione dell'arte, trova tutto storicamente e logicamente fondato, nulla di casuale, nessuna sorpresa, nessuna contrarietà. La critica non ha altro che da assegnare al fatto speciale il posto, che gli compete nella scala di questo processo evolutivo, e da riempire lo spazio che intercede fra le due distanze — l'origine e la fine — con i risultati delle sue ricerche; a patto però che essa sia in grado di ridurre i fatti specifici sotto il dominio di leggi generali, non valendosi di giudizi che mirino all'assoluto tecnicismo materiale o ne derivino, o si risolvano in teoria e scienza musicale, ma solo intenda a rivelare il contenuto spirituale e la significazione estetica di opere d'arte singole e raggruppate.

Altrimenti intesa, una critica non è possibile o è cosa vana e di niun conto. L'arte, e specialmente la musica, è cosa talmente elastica, è così estesa e comune la sua pratica, di natura così diversa son gli uomini che se ne occupano e di essa giudicano col solo sentimento, che, stando ai pareri individuali, non ci si capirebbe propriamente mai nulla.

Quando l'artista è vero, il giudizio della critica comune non lo riguarda; le frasi — il più delle volte stimolo interessato alla sua vanità — o son cose vili come l'animo che le detta e quello che le accoglie, o sono una inconscia dilettanza da bimbi e per i bimbi; certo tutte materialità misere ed inutili. Pel critico, com' io lo intendo, non si tratta di vedere, nell'opera del Verdi, ciò che sia bello o brutto, ma solo di scoprirvi i caratteri che la distinguono e fanno dell'artista, buono o cattivo, un tipo a sè. Al gusto, al sentimento personale, all'immaginazione, al feticismo conceda chi vuole: il critico nulla può concedere. Egli va diritto per la sua strada, serenamente, in cerca di verità. Egli sa che essa è fiancheggiata di spini, e che gli basterebbe abbassare la propria individualità per evitarli ad aver successo; ma egli non s'inchina dinanzi a idoli grandi o piccoli, non è una creatura pieghevole e neanche compiacente, perchè in compenso di certe approvazioni, non ama distruggersi; perchè egli conosce che siano l'abnegazione e il proprio dovere. Egli vive come l'artista e con l'artista, compagno di lui nella prospera e nell'avversa fortuna; osserva, trae le proprie conclusioni ed ha il coraggio dei proprii convincimenti.

È dunque con la massima energia che io insisto su questo punto, usando pel Verdi e la sua opera di una critica, la quale non permette strappo alcuno a indipendenza, chiarezza e determinatezza. Quando vi sia un intelligibile tratto da rilevare, positivo o negativo, non io l'ometterò; ma non per questo, o esaltazione iperbolica, o esagerata meraviglia, o lode o biasimo interverranno a squilibrarne il merito o il demerito. La venerazione per l'uomo esiste dal momento che esiste la serietà del suo proposito come artista, quella serietà che è il motivo emozionale di tutta l'arte. Ma nella critica tutto ciò non entra. Io so bene quel che la violenza dei fanatici permette e non permette di dire. Essa scoraggia la gente moderata e la distoglie da una critica di qualunque specie. Ma, per quanto siano rozzi e vil-

lani gli attacchi, io non consentirò a quella violenza un influsso qualsiasi. Lungi dalle dispute appassionate, non è pei fanatici che io scrivo queste modeste note. Io mi rivolgo a coloro che nell'arte, sì come nella vita, veggono le cose secondo il peso loro proprio e così le stimano, e sdegnano di mettere insieme le congruenti con le incongruenti, tanto da cavarne l'alterazione della verità e la confusione.

Regolata a questo modo, una concezione dell'opera Verdiana come io la intendo, non piacerà forse a molti, anzi alla maggioranza; qualche inevitabile giudizio forse ripugnerà o parrà strano. A nessuno io contesto il dritto di pensare e sentire a modo proprio, purchè, quanto a' principii d'arte, non si pretenda di derivarne a base di panegirici e di scienza speciale. L'arte del Verdi parve a certuni una fortuna, ad altri una catastrofe. La fretta nel decidere: ecco la grande colpevole. Nella contesa ognuna delle parti esagerò, al solito, la propria importanza, come fanno i musici che si rispettano, finchè molte opere d'arte ebbero il tempo di coprirsi d'oblio innanzi che venisse la mente serena e mettesse a posto qualche principio visto imperfettamente o dimenticato nel calore dell'entusiasmo che vede sorgere l'edificio artistico, e per la passione di ammirarlo fuor di misura o di abbatterlo. Ecco; io suppongo di osservare l'opera del Verdi a una certa distanza e colla serenità e la calma necessaria perchè essa, rivelandosi nella sua interezza, lasci scorgere in ogni singola opera le linee di contorno e i caratteri fondamentali suoi, primitivi ed ulteriori. Al resto ha pensato e pensa il pubblico che, per sua bontà e piacere, biasima domani ciò che oggi ha approvato. E di ciò proprio non mi cale.

L'arte delle pure e sublimi manifestazioni musicali, al principio del secolo XIX, non aveva lasciato traccia di sè nella corrente della musica teatrale italiana. Tutto aveva bensì proceduto sui fragili fondamenti dell'opera napoletana, assolutamente melodica di carattere, una folle esaltazione, una manipolazione in tutte forme, del così detto *bel canto*. L'egoistico sentimento dei maestri italiani, giustificato dalla colossale fortuna della loro opera, non aveva loro permesso che

di produrre nell'ambito delle forme tradizionali, senza accorgersi, senza occuparsi d'altro. La musica istrumentale italiana era caduta; unico e solo imperava il teatro lirico. La voce dei nuovi grandi artisti al di là dell'Alpi non era giunta agl'italici maestri che quale un'eco vaga e confusa. Se questi tendevan loro l'orecchio, era sol per udire dolci melodie; se eccezionalmente sfogliavano qualche lor partitura, era ancor sempre per cercarvi la cantabilità dolce; tutto essi sentivano e vedevano sotto quest'unico aspetto. Rossini per questo aveva amato Haydn e Mozart, e Bellini per questo aveva amato Beethoven. Ma le tre grandi anime non s'erano ancor fatte palesi. Non Haydn rivelato aveva la grazia e la purezza sua nella sinfonica e sublimata forma del canto popolare o nell'impressionante carattere de' suoi Oratorii; non Mozart la linea raffaellesca fatta melodia; non Beethoven l'universale e profondo suo spirito. La vita del musicista italiano, il suo ambiente, il suo pubblico, la sua arte era una ingenua distrazione. L'anima di un uomo come Beethoven, che è tutta l'anima intera dell'umanità coi dolori e le gioie de' suoi destini, era ignota e ignota la sua arte. La società italiana che vide sorgere e circondò Rossini, sferzata dall'oppressione, non gli domandò che di distrarsi, e ai suoi successori immediati ancora domandò di distrarsi. L'opera teatrale perciò non è scopo, ma semplice mezzo. Bellini e Donizetti non interessarono nell'istesso modo di Rossini, ma della musica diedero quel ch'egli stesso vi aveva riconosciuto e forse meno. Nella cosmopolita Rinascenza del secolo XVIII, là dove la musica con mirabili e nuove posse parve rinnovare le creazioni dell'epoca eroica, raccogliendo gli uomini stanchi innanzi ad opere immortali, innanzi a' nuovi templi d'Egina, alle statue di Fidia e di Michelangelo, là i maestri e il popolo d'Italia non avevano ancora guardato. A Rossini tuttavia il capolavoro riuscì. *Guglielmo Tell* è il capolavoro italiano del secolo XIX.

Il successo dell'opera resta d'ora innanzi determinato da due correnti: l'una fa capo a Rossini e l'altra a Weber. Ma, accecati dallo splendore della nuova arte, Rossiniani furono tutti coloro che vollero ottenervi successo. Rossini non era tenuto allora per un rivoluzionario nè, come più tardi avvenne, per un classico; egli restò piacevole e grandioso, e vide nella sua stessa linea pur Bellini e Donizetti. È solo nel periodo dei rivolgimenti politici italiani, che la pompa

Rossiniana, il suo tratto romantico e il suo difetto, diventa il carattere essenziale del suo ultimo successore, il Verdi, mentre alcuni altri infelici pedissequi stavano a rappresentare quell'indirizzo dotto e patriarcale della musica, che al loro scarso talento rispondeva.

Il principio del secolo XIX, in Italia e in Francia, ebbe nella musica, come nell'arte in genere, nelle idee e nella vita, un riflesso di classicismo greco; si vogliono i contorni e i fluttuamenti morbidi della forma, le meravigliose gioie bizantine di Rossini e Cherubini, di Méhul e Bojeldieu. Nessun miglior modello dopo il Terrore. L'opera è fatta di arie ricercate; sono adornamenti e vesti circasse, collane di perle musicali, amabili intrecciature di merletti, monili di Atene e di Roma. Ecco gli anni classici di Cherubini e di Rossini. A grado a grado aumenta il furore degli ornamenti, la musica diventa una pletora di ricci, di fiori, di nastri. È il furore di Rossini e Donizetti, Auber e Bellini. Poi succedono gli artisti della moda più liscia e fino penosamente candida, mostrantisi in tutta la lor cruda distorsione; ecco Spontini, il nuovo Bellini e Mercadante, ed ecco poco dopo l'*Oberto* del Verdi. Poi le bizzarrie scompariscono in tutto nel 1850; è l'epoca del Verdi rinnovato dal romanticismo francese. E d'ora innanzi tutto si semplifica sino al grande agio e alla grazia della nuova estetica, al movimento sentimentale del 1870 e alla prosa sentimentale del 1880.

Bellini, tentato dal nobile pensiero che l'opera fosse riformabile nella linea della semplicità e verità drammatica, aveva pur egli esperimentata una prima applicazione di quel carattere Rossiniano dianzi accennato, e precisamente ne' *Puritani;* egli era riuscito a conferir nuova freschezza alla melodia col ricorso a' canti popolari della sua natia terra. Ma ciò riguardava ancor troppo la cosa in sè; non aveva eco, non trovava riverbero nell'ambiente; non si scaldava al fuoco d'impressioni, d'idee e stimoli sociali. Arie potenti a doppia monodia di voci colossali, duetti, cori all'unissono o all'ottava: no, non era ancor il momento. D'altra parte Rossini, che aveva divertito, cominciava a stancare; la sua musica invecchiava ed era messa in disparte. A Bellini non eran bastate le forze per farsi guida alle nuove idee; egli si perdette mal pratico della strada; per proseguire nella linea di Gluck, Weber e Spontini, occorreva un'altra natura e una testa che egli non aveva. Donizetti, più fortunato imitatore di

Rossini, volse lo sguardo alle tinte vivaci, ai colori dell'effetto, e sulle orme del maestro egli ricalcò, rifece in fretta, aiutato da una vena facile e meravigliosa. Egli potè ridestare il fascino proprio di questa vena italiana, che a Verdi in fine recò tanta seduzione di melodia, quanta Rossini le aveva accresciuta novità ed imponenza. Il seme era finalmente caduto su buon terreno.

Ma ora i tempi erano alquanto cambiati. Nella vita politica italiana, al periodo delle proteste platoniche era succeduto quello di un importante movimento patriottico. L'Italia aspirava ad essere una nazione. Una specie dell'arte teatrale, tanto più efficace per la forma indefinita con cui essa esprime idee e sentimenti, non poteva rimanere indifferente o estranea a questo moto. E per lo stimolo maggiore di questa aspirazione, nell'epoca del risorgimento nazionale, l'opera artistica di Verdi, come esagerazione sentimentale della original pompa Rossiniana, trova il carattere e l'ambiente suo proprio. Gl'inni dell'Italia che anela libertà sono la gran voce del nostro popolo, che l'artista ascolta e fa sua voce. È questa proprio la musica stessa, non lo scopo, non l'intendimento in chi la scrive; energie spontanee coteste, che le si associano e la fanno più bella. Ecco il puro italianismo di Verdi; un periodo in cui, nell'opera sua, il sentimento patriottico nella forma del canto, rude ma conquidente, prevale sulla tradizione musicale italiana in sè. A chi bene osservi non riuscirà difficile scoprire che l'artista quella tradizione aveva ripudiata e sfatta. Il genio della natura popolare s'agitava nei figli d'Italia; egli trascinava con sè l'artista e questi, senza bisogno di modelli, rifaceva da capo. Il *bel canto* comincia a cedere. La perleggiante orchestrazione di Rossini si muta in una serie di effetti massivi e grandiosi — per Verdi canto e suono, in principio, sono una cosa sola —; lo sfratto a tutto che non sia musica italiana si comincia a considerare ingiusto, e il nuovo venuto si trova solo a regger le sorti del teatro lirico. L'*aria*, la base dell'opera, si snatura, non è più riconoscibile; essa ha spostato il suo corpo artistico un'altra volta. Di mondana, elegante e frivola ch'ell'era, carica di note, splendida in virtuosità, e nell'oblio di sè, e nella franchezza spudorata della sua degenerazione, or drammatica, or cantabile, ma sempre leziosa, essa è diventata, col Verdi, una forza drammatica unita e massiva, rozza in confronto coi tipi precedenti, ma più varia di ritmo e d'armonia, più naturale, virile, sentita.

Questa evoluzione del canto drammatico consistette in ciò, che il principio melodico penetrò più energicamente nella sfera del dramma, Fu esteticamente una degenerazione, perchè l'*aria* non fu più così bella come prima, crebbe sino a deturpare il *bel canto* italiano, forzò l'organo della voce e fece più urlare che cantare; mentre poi, col suo sovrappeso nell'opera, seguitò constringendo a sè quanti altri effetti vi avevano con violenza palese; ma corrispose a un'effusione più diretta dei sentimenti, fu più eccitante e seppe entusiasmi nuovi. A questo possesso dell' aria italiana il Verdi era solo spiritualmente cresciuto, non tecnicamente. Lungi dall'essere un male, ciò fu un bene; fu l'impulso incosciente verso una riforma.

Ed ecco il Verdi del periodo epico, il Verdi della pura italianità: forte, fiero, audace, costringente come i fatti dell'epoca. La sua arte ha del furore; egli è rozzo e violento, talora brutale. Una delle sue partiture — *Ernani*, *Attila*, *Il Corsaro* — riassume le più notevoli peculiarità del suo stile: melodia abbacinante, a ritmo irregolare, incisa a fondo, una cornice pesante di istrumentazione, incidenti orchestrali rumorosi e violenti. L'effusione dell' artista è giovenilmente incauta, non conosce impedimenti e pericoli; è l'effusione dell'*aria* passata da un artista classico dell'Impero a un uomo della Rivoluzione; è l'effusione di quella vita esuberante che non modera i suoi trasporti, non ritorna sul già fatto, non controlla, non critica e va dritto all'effetto senza curarsi dei mezzi. È violenta passionalità; la passionalità della vita e dell'arte italiana.

***

Il periodo che segna la prima trasformazione dell'arte Verdiana non è così facile da caratterizzare. Anzi tutto questa trasformazione non è decisiva nè stabile; per cui, se il criterio dei tre stili, generalmente adottato dai critici e dai biografi, può accettarsi come semplice congegno e concessione indulgente ai profani, come criterio artistico-musicale manca di serietà ed è soggetto a riserve, visto che non è possibile applicarlo rigorosamente alle opere dell'artista nell'ordine della lor successione. Anche ora, nel periodo del primo rinnovamento, l'*aria* italiana si può ritenere la base formale dell'opera; anche ora la fantasia del Maestro pur sempre si compiace delle orgie

e degli orrori del romanticismo, degli eccessi della passione, de' suoi accecamenti, delle sue più funeste tristizie, di un feroce realismo, in cui il talento ebbe a mettersi talvolta a servizio del brutto, del triviale e del ripugnante. Egli accentuò anzi la forza del carattere drammatico e con più vigore di prima e pensatamente vi insistette. Anche ora gli effetti ruvidi, violenti e rumorosi lo ebbero a seguace pieno di fuoco e temperamento, entusiastico dispensatore di tutto il meglio di sè stesso, senza restrizione e senza cautela. Anche ora egli ignorò la importanza della totalità nell'opera e ne osservò l'esistenza nei singoli frammenti, diretti ognuno dalle proprietà dell'aria cantabile per le voci e per gli istrumenti. Il suo *pathos* fu, come prima, naturalismo liscio e tutto forma di sentir forte e melodico. Nella composizione prevalse la pratica all'arte; egli modulò i suoi canti secondo l'uso popolare. Considerò la melodia principio cardinale; gli piacque sceglierla dalla bocca del popolo incolto e ridonargliela non meno semplice e popolare, anche se l'artista che la ricantava era un cavaliere medievale, un cortigiano del Rinascimento, una dama della borghesia. Anche ora il sentimento per lui esistette in quanto avesse una sostanza nitida e precisa, un'efficacia immediata, o non esistette affatto; e l'espressione sua fu la più aperta, plastica e tagliente, o non fu affatto. Anche ora la peculiare sua bombastica gli valse qualche trionfo memorabile — nè forse mai disparve totalmente; fu una predilezione d'artista — il coro rumoreggiò, isolato o forte della sua parte negli avvenimenti, e s'introdusse dovunque gli piacque, fallacemente, come effetto senza causa. La sua melodia fu di preferenza una melodia sublimata all'esterno, quale comportava una cultura di mente più rettorica che fina. Anche ora gli strisciamenti del canto e l'uso della ripercussione fotografica della melodia orchestrale non cessarono di essere diuturne invocazioni al successo lirico e patetico, poichè il suo senso naturale prevalse facile ognor più nel colpire ciò che impressionava l'animo del suo pubblico.

Ma il cambiamento c'è, ed eccone le linee generali.

Anzi tutto il compositore ha esperimentato, forse a sua stessa sazietà, un genere di opera troppo strettamente legata all'italianismo epico, al periodo dell'inno di Mameli, dell'assedio di Roma e de' combattimenti. A questo periodo uno nuovo ne è succeduto e di relativa calma; siamo al 1851, l'epoca dell'Aleardi. Anche il Maestro si concentra.

I suoi sfoghi sono meno impetuosi; egli discerne, e raccoglie il suo pensiero. D'altra parte diversi uomini inetti egli ha visto porsi nella sua stessa via, confidenti nelle arie, nelle marcie, nei cori dell'Italia liberata e della loro povertà intellettuale perfettamente compresi. Verdi vuole, Verdi sa scegliersi un'altra via. Egli rende così più libera la sua attività nella stessa misura delle fatte esperienze. L'antica tradizione italiana, che egli ha gettato come un fascio d'arnesi inutili, gli si riaffaccia alla mente. Egli non va d'accordo colla reazione, vuol camminare coi tempi, ma non intende ripudiare del tutto il passato. La doviziosa trivialità di gran parte della sua musica, scritta in fretta negli anni della sua vena migliore, gli discorre solo di istinto e di inesperienza, lo anima quasi a prove diverse. D'altronde, il fiato puzzolente degli spudorati che ha di fronte lo costringe a volger loro le spalle tanto più presto. E così cadono i suoi vecchi ideali. Dopo un brusco movimento, il Maestro sorride pensando all'*Attila*.

E però Verdi, con un'alterazione apparentemente piccola nel suo metodo di comporre, non resta Verdi. La sua fisonomia sì, è intatta. L'*aria* ne è lo stimate di necessità, l'aria cui tutto egli sacrifica; ma la sua condizion di spirito è mutata, ma il lavoro della mente è diverso.

V'è chi pensa che Verdi abbia detto l'ultima parola nella storia dell'*aria* italiana. Io non lo credo. Come riadattando questa forma tolta a' predecessori, ma ritoccata nel ritmo e drammatizzata, nulla impedì al Verdi d'imprimer sè con immagini nuove, e come questa forma è in perfetta antitesi con quella della drammatica classicità del '600, così nulla impedisce che una novella vivificazione dell'aria italiana del secolo XVII non possa rifecondare il dramma musicale. Verdi restò, pur nel nuovo periodo, compreso del compito che pel musicista emerge dall'aria, ma non per questo trascurò, come prima, o sviò i più minuti effetti del dramma; non per questo egli li credette accessorii. L'aria rimase il suo culto; egli la volle ad ogni costo, le riconobbe un dominio assoluto; la sua grande facilità e la ricchezza della propria vena melodica gli permettevano ogni sorta di nuove esperienze; ma la spiegò e la ridusse ancora ad una forma meno trascendentale, pur avendola buona per esprimere, secondo verità, situazioni ed intere scene drammatiche.

Qui è il concetto fondamentale e positivo che trasforma l'arte Verdiana.

Ma l'artista trae partito anche da un'altra fonte di esperienze. Forse fu un'eccezione, fu un tentativo. Per la prima volta la sua erudizione musicale appare intaccata di Germanismo nel 1850 (Stiffelio); un sintomo oscuro, un rimprovero fuor di luogo e apparentemente stolto per l'osservatore d'oggidì, ma non così per il pubblico e i giudici dell'epoca:

Il fatto è che la passionalità e il carattere tengono più spesso e meglio il posto della sciolta melodia primitiva. Bando agli effetti aspri e al fare stereotipo egli non diede — guardate i *Vespri Siciliani* — ma egli tempera gli eccessi dell'isolato cantabile e talora, meglio riassumendo la condizione di spirito della situazione, lo converte in recitazione melopeica — guardate la *Forza del Destino*, il *Ballo in Maschera*, la *Traviata* — ed ha il concetto dell'efficacia totale dell'opera — osservate il *Ballo in Maschera* e il *Rigoletto*. La ricchezza barocca del sentimento pieno e volgare si mitiga; l'uso, l'effetto delle masse, moderato in prima, abbacina e appesantisce di nuovo ne' *Vespri* e nel *Don Carlo*. A più artistica forma era destinato forse a non ceder mai. Una modesta intellettualità non di meno subentra alla sbrigliata sensazione dell'effetto istantaneo, mentre nella melodia sempre domina quella temperamentale plasticità, che è la molla impulsiva di tutto. Non è più uno spreco, informativo e materiante prima, di forze musicali e nazionali insieme, di cui la cultura nulla profittò e il pubblico si stancò sì presto; ma sibbene una più savia direzione dei mezzi, che al fine guidano in consentimento collo spirito pubblico.

Ciò che si osserva nella linea generica dell'opera dal lato della musica vocale non è meno vero se si considera l'attitudine dell'orchestra. Essa precisamente interviene ora con una caratteristica drammatica più unita e continua e, maneggiata con maggiore abilità, non individua più soltanto l'incidente isolato, ma, come espression di questo e come accompagnamento, acquista un colorito tragico di cui il Verdi prima non ebbe idea.

E però è ancora la melodia, in fondo, che ambisce ad esprimere la situazione. Pur quando il caso voglia che il musicista occhieggi il melodramma di Francia, la vera sua prima vaghezza esotica, egli non cede il proprio, ma rifà a suo modo l'altrui. Così egli dà carattere proprio a una maggior ricchezza armonica e a una più varia istru-

mentazione, entrambe importate. Ma egli non fa comicamente l'erudito e il tedesco come il senile fanciullo partenopeo. Egli vivifica la melodia italiana, la melodia del sentimento e del cuore. Il colore forestiero, che la copre talvolta, non basta a nasconderla; un difetto questo pel dramma di carattere, che diventa un tratto interessante nell'oggettivazione del musicista. Sì, gli elementi di arte forestiera a quest'epoca — dal *Rigoletto* al *Don Carlo* — passati pel crogiuolo del Verdi divengono bizzarrie e artifici che si scoprono subito, tanto poco si assimilano col suo sentimento personale e sincero. L'artista non è ancora riuscito a una fusione perfetta. Or questa maggior cura di assimilarsi elementi eterogenei di sostanza e forma una volta lo tradiscono completamente: nel *Don Carlo*, l'opera di un'ambizione rispettabile risolta nell'aridità.

Lo stile polifonico ora annuncia il suo dominio; nessun artificio turba più l'accordo fra suono e parola, la piacevolezza non istà pel carattere. Verdi, con nuova serietà di proposito, è l'artista del grande motivo emozionale, arbitro del dramma, che egli domina con un'arte tecnicamente assimilata e idealmente sua. La melodia n'è pur sempre il sigillo impresso con forza, ma non con violenza. Il canto italiano fiammeggia ancora, ma non è più il canto che sarà domani proverbiale, non è più la lingua pura della nazione.

Il vero stimate, il vero vincolo nazionale nell'arte di Verdi è l'elemento melodico-epico della prima maniera. Il cosmopolitismo dell'ultima segue dopo l'epoca dei *Vespri* e del *Don Carlo*, che contrassegnano la frase intermedia. Si tratta di un passaggio. Basta osservare, nel caso pratico, come egli intenda ancora l'accomodamento degli elementi sonori, l'uso dei pezzi e dei numeri o nel centro o negli estremi dell'opera, la scelta dell'orchestrazione. Tutto è ancor sulla linea di passaggio da un'esperienza all'altra, tutto sta novellamente riformandosi. L'artista ha sentito, ha ascoltato; le catastrofi, i successi dell'opera gli si manifestano in una vasta serie di fatti non pure speciali ma della musica in genere. Ora gli scambi tra popolo e popolo, le comunicazioni facilitate, il contatto divenuto maggiore, il nuovo assetto della politica Europea e la miseria della produzione artistica paesana avevan fatto sì che gl'Italiani volgesser gli occhi all'estero: Verdi li volse con essi. Ma egli, il vessillifero della musica italiana, non smarrì se stesso per ciò; egli aveva troppo senso

pratico. Fu grande e modesto anche nell'annegare la sua stessa personalità, quando la voce dell'arte nova giunse al suo vigilante orecchio. Egli riconobbe il mutamento dei fatti artistici e culturali e prese la corsa verso le aspirazioni nuove coll'anima di un giovine entusiasta. Grande e modesto veramente, egli ebbe ora la piena coscienza della sua missione storica.

Ed ecco l'ultimo Verdi.

Sul cambiamento del pubblico gusto in arte premette, oltre il resto, l'opera forestiera. Le brillanti opere di Meyerbeer segnavano ogni dì nuovi trionfi. Meyerbeer, allo *senit* della sua carriera, era l'uomo del giorno. Egli aveva perfezionato la musica drammatica. Al contatto del pubblico francese, la ruvidezza nativa si era temperata; la sua virtù propria e spontanea raffinata, modellata mediante una grazia e finezza artistica invano cercate nello spirito e nella cultura della razza teutonica, ne aveva fatto il musicista cosmopolita. Egli ci affaticava un poco, è vero; il suo sapere sinfonico aveva dello strano e dell'affettato; però la sua forza tragica c'imponeva, la sua poesia era allettevole e, tutti d'accordo in Europa, noi ammirammo e gridammo al capolavoro. Come *Guglielmo Tell* e *La muta di Portici* erano state un avvertimento per Meyerbeer, così lo furono gli *Ugonotti* per Verdi; anzi la stessa personalità del maestro tedesco fu pel Verdi un avvertimento e un esempio. Collo stile precedente, forse egli stesso inconsapevole, avvenne una rottura completa. La sua vena, il suo temperamento si piegarono, senz'avvedersene e senza scomporsi, anzi ringiovanendosi, alle acquisizioni dell'arte cosmopolita Meyerbeeriana. Il lavoro della italica fantasia aggraziò, abbellì; il canto italiano restò o parve restare, ma la forma n'escì infranta. In compenso, il carattere e l'intensità del sentimento, il maggior colorito e il nuovo indirizzo dell'orchestrazione soddisfecero meglio. Guardate il dramma di Schiller o di Shakespeare musicato dal Verdi del *Macbeth*, dei *Masnadieri* o della *Luisa Miller*, e confrontatelo col *Simon Boccanegra*, col *Don Carlo*, coll'*Otello*. Le cavatine e le melodie da reggimento, i larghi finali rumorosi sono diventati pezzi di espressione intima, pitture tragiche, scene di carattere. L'artista non si fa più a raccontare una storia orribile in tempo di mazurka, non dà a una scena funerea la sua inevitabile soluzione allegra, non più insomma le incongruenze e gli stridenti contrasti del periodo precedente. La

stessa maestria orchestrale Meyerbeeriana, la stessa finezza, facilità e leggerezza francese, accostate prima, ma non raggiunte, sono ora di fatto sorpassate. Dopo il *Don Carlo* Verdi ha ritrovato uno stile. L'aridezza, il tormento, la confusione sono sparite. La fantasia e la mano del maestro, libere o rinfrancate dopo un'esperienza salutare, dopo un incidente estetico non propizio alla sua natura impreparata, gli permettono di gettare la maschera; il nuovo equilibrio è lo stesso prevalere nuovo, se non completo, della sua natura. Per lo meno quel che le si era attaccato di velenoso è reciso. Nella forma natura di quest'uomo il *pathos* ricorda ancora l'antica energia. Egli non ha più bisogno di ricordare con un paio di pezzi incidentali, che i *Vespri* son opera italiana, nè di uccidere il *Ballo in Maschera* d'Auber con l'armi affilate alla grazia francese, perchè l'*Aida* e il *Falstaff* sorpassano qualunque confronto; ciò che pur sia frammentario e forzato nel *Don Carlo*, cede alla totalità d'impressione e alla densità dell'*Otello*; nei dettagli l'interesse assoluto della melodia è passato nell'armonia; lo stile polifonico sostituisce l'omofonico; la voluttà dell'assoluto canto non ha più nessun potere su lui; Verdi è diventato sapiente.

E dopo ciò, Verdi — tutti declamano — resta Verdi. Ma Verdi è la personificazione, l'evoluzione drammatica dell'*aria* italiana. Ora l'opera italiana considera il canto nella sua proprietà musicale, così che la declamazione poetica, rinchiusa nella forma, rimane pura musica, *aria* teatrale. Ora Verdi passa al concetto opposto. Per lui la declamazione poetica, altrimenti basata sull'accentuazione del discorso musicale, ossia il canto, si sposta e invece di dirimere le sue parti, diventa, unita, il criterio direttivo dell'espressione e del canto; il Maestro dà di piglio al recitativo a preferenza della melodia, anzi ci vede chiaro per la prima volta il rapporto che l'accompagnamento ha col canto; egli si accorge e insiste sul gran vantaggio di una buona e forte declamazione; prova col fatto che i suoni devono acconciarsi alle parole, non le parole ai suoni; rifiuta il dominio assoluto della melodia, la piacevolezza e l'effetto; vuole quel naturalismo che risiede nell'accordo perfetto fra musica e parola, rinnega il suo passato. — Ma tutti declamano ancora: Verdi è sempre Verdi. — E si rifà la lunga palinodia e si concede che il metodo di composizione, coi relativi elementi di progresso drammatico e musicale, sia cambiato

dal *Rigoletto* in poi (cosa non vera), e a poco per volta, facendo cedere lo slancio inventivo nazionale e la sensibilità frivola a una penetrazione maggiore, e allegando poscia quando l'erudizione indecisa, quando lo sforzo palese, si arriva ad accostare, come in un processo d'autogenesia continua, l'opera italiana alla straniera, si arriva alla confusione d'entrambe suggestionata dalla melodia infinita, che non nasconde le sue traccie nell'*Aida*, per concludere ancora tutti declamando: Verdi è sempre Verdi.

Sì, come l'arte è natura e la natura è arte. Vero sotto forma di sillogismo. Ora, al punto in cui siamo, è indiscutibilmente più arte che natura: tale è la maniera di essere dell'artista. Ciò che avvicina il nuovo al vecchio Verdi resta pur sempre il senso plastico specificamente italiano della melodia e la temperata intellettualità che nel fatto artistico si equilibra, ma non soverchia come nell'opera tedesca. Questo nuovo elemento, tradotto nella risoluzione polifonica delle parti melodiche, è l'anello di congiunzione fra la natura del compositore ed il sentimento della modernità. Meyerbeer e Halévy prepararono la trasformazione del Verdi, Wagner la completò.

Stette Verdi sotto l'influenza di Wagner? È una questione ancora aperta perchè non si è mai discussa serenamente. I panegirici, le iperboli e la miglior pagina di contrappunto non hanno mai risolto nessun problema in arte, mentre i successi reali portano avanti gli uomini e le nazioni, tanto che essi possono diventare successi e tirannie della moda. La Francia e la Germania non ebbero meno successi dell'Italia nell'*opera* de' nostri tempi. La musica italiana fece come la politica italiana: prima risentì l'influenza di quelli, poscia l'influenza di questi. L'ultima maniera di Verdi è un composito dell'una di queste influenze, nelle peculiarità del singolo pezzo di musica, e dell'una e l'altra insieme nella totalità dell'opera, con un amalgama in cui è precisamente il suo carattere anfibologico a doppia veste: l'una cosmopolita sovrapposta; l'altra nazionale sottoposta, cioè il temperamento. Nella misura con cui Verdi accoglie nell'opera sua elementi francesi ed elementi tedeschi, ella si raffina e si perfeziona: dal Meyerbeer al Wagner il progresso è immenso, come dal *Don Carlo* all'*Otello*, tanto che l'una di queste opere non lascia sospettare l'altra.

Ciò che lascia al Verdi la italianità del sentimento è l'idea imperfetta ed oscura che egli ha, come gli stessi suoi connazionali,

della musica francese e specialmente della tedesca. Come artista italiano, egli attinge dove è più viva cantabilità. Quando la fonte francese s'intorbida egli attinge alla tedesca. La vivacità e la pieghevolezza dell' ingegno italiano operano veri miracoli; egli percepisce, accomoda, modifica, si assimila in modo meraviglioso le proprietà superficiali dell'una e dell'altra. Occorre solo che l'età tolga all'artista la freschezza della melodia, in cui egli più non ardisce di essere semplice e spontaneo, ed egli vi dirà un'ultima parola: è forse la parola dell'arte intellettuale. Data la linea rappresentativa in cui procedeva la musa del Verdi, dopo aver rinunciato all'elemento popolare nazionale, dopo aver gettato il vecchio tronco dell'aria, l'incontro col Wagner del *Tannhäuser* era inevitabile. Il suo detto: « la musica dell'avvenire non mi fa paura » è la convinzione solida di un uomo che considera inattaccabile la sua natura d'artista e sa di arrivare, ma è insciente della sua graduale evoluzione. Si vedrà in che egli doveva rimaner ben lungi dai caratteri e dalle proprietà di stile che distinguono il principio artistico germanico dal principio romano, specialmente quando esse vengano considerate nelle loro conseguenze estreme.

Per la caratterizzazione dell'arte di Verdi importante è l'elemento epico nazionale. Verdi confuse questo elemento con l'elemento artistico: credette all'inattaccabilità vicendevole di queste due forze, ma s'illuse; e il fatto che egli alle germaniche forme d'arte non era cresciuto, doveva ritardare la fusione perfetta, se non forse impedirla; così l'opera del Verdi, nell'ultimo suo stadio, è italiana di sentimento o più italiana delle altre.

In ogni modo, Verdi che era stato posto, dopo il *Rigoletto*, alla testa di una riforma dell'opera italiana, l'ha realmente compiuta.

Accostiamo questi caratteri, scoperti nel progresso generale dell'arte Verdiana, al fatto concreto dell'opera d'arte, e vedremo quali ne siano le risultanze specifiche; queste compensano della non poca fatica che costa una simile indagine.

Rifiutata la divisione dell'opera di Verdi nei tre soliti periodi, che abbiamo non di meno attraversati rapidamente, accentuandoli ancora

per non contrariare d'un colpo la consuetudine dei lettori, io la concepirei come una serie ininterrotta e grandemente modulata di fatti, in una scala che si estende dalla tragedia corale alla commedia giocosa. Tra questi due estremi si eleva, svolgendosi lenta col suo tempo, l'arte Verdiana e signoreggia senza forti scosse, senza rivalità e turbamenti.

L'epoca di Verdi è epoca di entusiasmi per l'arte e gli artisti, che noi non conosciamo. Li aveva rievocati la società al principio del secolo. L'arte subiva rivolgimenti strani, cui l'uomo colto ed elegante attendeva con interesse ardente, ammirazione e sorpresa. Il teatro lirico appassionava in modo speciale. La scuola classica, che abbatte le opere dei musicisti galanti del secolo XVIII, è un avvenimento europeo. Rossini che ritorna allo studio del vero giocoso, Spontini che traveste il nudo con un drappo di arte greca e romana e che, reagendo, sostituisce, come Cherubini, il convenzionalismo alla vita reale, assumono, come personalità eminenti mediante i lor fatti dell'arte, un'importanza generale; sollevano discussioni, lotte, eccitano l'ammirazione e le proteste dei fanatici. Il teatro lirico ha una viva letteratura sua, per cui tutti si appassionano. La vista del compositore era un'emozione; egli era segnato a dito come un immortale. E così avvenne ai fortunati che succedettero. La nuova scuola, che con Bellini e Donizetti combatte per trent'anni e finalmente trionfa al momento della Rivoluzione del 1848, preludia all'ultima fase di questi entusiasmi. Verdi rappresenta l'alba del romanticismo.

Quando il nuovo maestro cominciò a scrivere, la scena lirica in Italia era un semplice podio da cantanti. Spesso il soggetto era un pretesto per far sentire dei concerti vocali. Le opere venivano composte in fretta e senza pretesa, destinate a questo o a quel teatro come novità di stagione. Esse erano commissionate da un impresario che se ne giovava, se aveva fortuna, in un determinato periodo, passato il quale non se ne parlava più. Le opere subivano una specie di influenza regolativa dal pubblico cui erano destinate in prima. Spostato così il principio direttivo dell'opera, come prodotto artistico, questa, nel caso migliore, dovea soffrirne, quando non era il risultato di un rozzo mestiere. Il pubblico si era creato l'operista a suo modo e lo adoperava come un giocattolo. Il *libretto* non aveva che un'importanza sensazionale generica; tutto vi era tollerabile, purchè servisse alla

composizione di qualche buon pezzo di musica facile e popolare. In una più recente rappresentazione dell' *Otello* di Rossini al teatro S. Carlo di Napoli, per causa di una cattiva cantante della parte di Emilia, si ommetteva il duetto « Vorrei che il tuo pensiero » e si sostituiva con un'aria di Verdi cantata da Desdemona. Il fatto delinea la situazione più o meno uguale in tutta Italia. Il Verdi non potè cambiarla; egli da principio si contenne con l' arte e col pubblico come i suoi predecessori. La cultura di questo pubblico era barbara, ed egli le scelse ciò che le conveniva; l'opera sua ha quasi sempre i caratteri di un prodotto riflesso. Fra le prime opere ve ne sono alcune di cui non mette conto parlare; altre che riescono ancora ad attrarre, storicamente, qualche attenzione indiretta, mostrano la incapacità dell' arte italiana dell'epoca a intendere l' opera in musica come opera d'arte.

Anzi tutto, per liberare la forte passionalità del suo temperamento e accondiscendere alle tendenze del pubblico, il Verdi ricorse subito a soggetti tragici. Egli rappresenta l'alba del romanticismo, ho detto, e i soggetti li prende da Shakespeare, Schiller, Hugo, Byron, dal teatro francese e spagnuolo: linee forti, grandi contrasti, effetti a sensazione e sulle masse. Il soggetto assisteva la musica, che aveva esito a sè: cori, inni di libertà, processioni, marcie, arie tragiche con pistolotto di finale allegria, scene di congiure irrompenti, di vendette ed eccidii, catapulte di violenze e sterminio, ombre di cimiteri, apparizioni di diavoli e di santi. Ma le forti figure egli le cercò in Shakespeare e Schiller. E i sentimenti estremi, gli eccessi di Shakespeare, i deliri, le bassezze e le turpitudini sue, le inquietudini di questa grand'anima, i dubbi, i turbamenti diventarono popolari, triviali scene d'opera; esse sembrano in musica le cose più comuni, si direbbero distrazioni, debolezze del genio. Al coro manca il carattere considerativo; esso è tutto un seguito di asperità e di effetti superficiali. La cultura necessaria a tentare i soggetti scelti non sempre aiutava il maestro: egli poco vede oltre le loro esteriorità. Perciò i soggetti germanici, scelti senza un'idea chiara del principio d'arte germanico, mancarono tutti il loro effetto. Le opere create pel momento scomparvero senza lasciar traccia, poichè anche lo stesso carattere nazionale della musica molte volte si trovò fuor di luogo e disperso dalle qualità del soggetto poetico. L' opera, nella mente

di Schiller destinata a sorgere dalla tragedia in una forma ideale, fu anzi tutto, come *libretto*, una brutalità o un'azione puerile. Nella decadenza del tutto degenerarono le parti. Ogni più ardita finzione del dramma divenne un effetto materiale, un coro, una cavatina, un rondò. E mentre, per quanto dozzinalmente manipolati dal poeta, i soggetti erano in parte dignitosi e virili, non molto passò che la degenerazione si spinse nel vero disagio morale, nella morbosità, nelle parodie, e si passò al ditirambo, alla fantasmagoria, alla coreografia, alle orribili storpiature del teatro francese e spagnuolo, componendo così per una specie di Porte Saint Martin italiana, proprio come nella decadenza del secolo XVII. L'esempio di Meyerbeer aumentò il guasto. Si attenua la pompa dell'ambiente, ma si cerca medesimamente la storia orribile colla varietà del contorno borghese e popolare. Gilda, Azucena, Manrico sono spostamenti che hanno della favola. Il vizio, la malattia, le fogne brillanti di leggerezza e di turpitudine, sentieri sdrucciolevoli ed espressione pesante, vergini tramutate in *coquettes*, maggiordomi e castellani educati alle bettole, vecchie zingare e storie terribili, comicità e crudezze puerili attorno a fatti tragici, a tombe aperte, tutto il sacco del più crudo romanticismo fu vuotato addosso a' più ripugnanti soggetti, e il Verdi spiegò nuove risorse della sua vena tragica e inventò nuove melodie. In complesso, da del Bernini si passò a del Balzac diluito. L'epoca era decisamente cattiva. Che facessero gli imitatori è inutile dire. Meyerbeer finì col cedere tutto il suo bagaglio poetico-musicale; Verdi volle esser l'uomo del giorno come e più di lui; egli guardò nel caleidoscopio meraviglioso dell'accorto e ladro giudeo: fatalmente egli trovò da eccitarsi nel barocco, quando il suo ricco sentimento vi si affondò, lasciando sulle acque calme della superficie soltanto la schiuma della sua melodia. Ogni tanto l'esistenza di qualche brano, in cui egli era all'altezza sua di compositore originale, gli bastò per far passare il resto.

Le regioni della fantasia non seducono il Verdi; egli ama l'opera tradizionale e borghese secondo gli permette la sua intuizione. Fra non molta varietà di tipi, egli riesce nel secondo tentativo della commedia d'intrighi, dopo averci data l'opera tragica della gelosia. I soliti personaggi caratteristici della scena lirica ne fanno le spese, ma il musicista vi infonde una vita nuova. La fortuna dell'opera giocosa lo trasse al *Falstaff;* dopo gli eccessi d'Otello, lo sedussero le bas-

sezze, le trivialità dell'insopportabile e perpetuo Falstaff; avrebbe potuto finire col cane Crabb. Fu l'ironia stessa, l'ironia della vita che lo allettò? Può darsi. Fu la visione sicura della decadenza del dramma lirico, che indusse il buon vecchio a cercare un po' di umorismo come per mitigare una afflizione cronica? Può darsi. Che la fine sua musica, impressionante — e per intellettualità e per sentimento — ci compensasse della calda melodia che avevamo perduta nessuno penserà: le scintille del *Falstaff* non incendono, e noi domandavamo l'incendio. Mentre l'*Otello* offriva realmente un'ebbrezza di rappresentazione, il *Falstaff* era la cenere dell'ultimo grande incendio. E Verdi finì con un soggetto che toccava ancora la corda istintiva del realismo volgare in quel grottesco ambiente di comicità, in cui la stessa sua giovinezza gli si era mostrata sfavorevole; egli finì dove l'arte soverchia la natura, finì tra l'ironia della vita e dell'arte.

Il libretto di Verdi è pel critico una pillola amara. Tralasciando quella ingenua rassegna Don Chisciottesca, che è l'*Oberto conte di San Bonifacio*, chi guarderà ancora da vicino gl'indovinelli interminabili dei *Lombardi*, gli espedienti e la coreografia della *Giovanna d'Arco*, i comodini lirico-fantastici del *Macbeth*, le falsificazioni dei *Masnadieri* e della *Luisa Miller*, le melensaggini dello *Stiffelio*, solo peggiorate nella seconda edizione come *Aroldo*? Gli è proprio un correre al galoppo dissipando la propria attività nella corruzione del bello e scoprendo con istinto bestiale tutte le più mostruose faccie del brutto. Quale penosa situazione quella del musicista, costretto a consumare il meglio delle sue forze giovanili in servizio di così ignobili arruffamenti e di così villano mestiere.

In fondo, l'arte e il phatos di Shakespeare e di Schiller recavano alla musica di Verdi il beneficio di quell'elevata sensazione, che i librettisti si sforzavano a distruggere. Anche nella successiva fase dell'arte Verdiana il libretto fu trascurato, poche eccezioni fatte. Le simpatie del maestro si volsero altrove. Alle stoffe dalla forza tragica esuberante, dalla rettorica impettita e gonfia, dal phatos drammatico pesante, impetuoso, alle scene dai tremendi contrasti e dal sentimento inesorabile e feroce, educato alle conquise acclamazioni del gusto popolare, agli applausi delle arene, succedono le riviste di un nuovo romanticismo più affettato e più lirico, le orribili scene acca-

tastate del teatro spagnuolo, gli eccitamenti e la patologia del romanzo nuovo. Il cambiamento è notevole. La corrente romantica francese invade l' opera italiana con nuova violenza, e questa assorbe, assimila avidamente. L'opera di Verdi conquista i pubblici stranieri. La favella musicale, con nuova efficacia e ardimento, si universalizza, lo stile si altera. Il primo a sentire la necessità di una simile trasformazione è il musicista, che nell'ambito de' vecchi soggetti ha impoverita la sua vena e si è ripetuto fra non dubbi insuccessi. Anche la vita popolare italiana, rinnovata dalle rivoluzioni e dalle guerre, domanda nuovi eccitamenti e l'arte una nuova favella; ciò che l'Italia sfinita non trova può ben trovarlo la Francia. L'influenza della letteratura e del teatro francese è la più caratteristica. Parigi è il focus e Scribe fece tre volte la parte di Fenice. Questo fuoco arroventa già col *Rigoletto*, il dramma più turpe che abbia sorretto musica fluida e inspirata, col *Trovatore* e con la *Forza del Destino*, soggetti terribili e ripugnanti fino al gusto esotico, cui l'opera s'accostava ognor più. Nuovo campo all'intento del realismo del libretto d'opera fu la *Traviata* — la corruzione, la tisi, il tanfo di cadavere; e venne un nuovo successo di Schiller *déguisé*, *Simon Boccanegra*, e vennero i libretti dello Scribe, dai *Vespri* al *Don Carlo*, che ebbero al loro attivo qualche bella scena di lirico e drammatico effetto, per merito del compositore, a compenso dei trucchi che l'arsenale francese aveva ceduto a tonnellate. Apparentemente il dramma di Schiller (*Don Carlo*) si prestava alla musica; in fondo le figure del dramma perdettero la lor fisonomia; gli episodi religiosi e politici, che ne son tanta parte, restarono irriflessi. Ma i concertati, i cori giubilanti e le nenie, i cortei, i balli, le allegorie, le apparizioni deponevano, meglio che qualunque altro testimonio, della inferiorità estetica di questa colossale *pièce coupée*.

Nei drammi di poi, l'*Aida* eccettuata, l'opera rivive con arte assai migliore. Ma nell'*Aida* del Du Locle il senso della totalità impressiva è rappresentato da due elementi musicali: il tono elegiaco perpetuo; il colore locale. Il poeta rimane responsabile, come si direbbe, di un corso completo d'egittologia.

La tragedia e la commedia Shakesperiana ricordano ancora al Verdi l'alleanza antica, e il poeta risponde a' suoi nuovi bisogni. Egli è eccessivo. Il falso Jago, il destino tragico che agl'innocenti è verti-

gine, l'erotismo e la fiamma della gelosia ritornano al Verdi sotto la forma di predilezioni. Il poeta ciоè gliele ritorna nella questionabile rapidità dell'azione, nella mancanza di equilibrio morale, nella negazione di ogni sentimento umano, nella mostruosità dell'abisso in cui getta l'innocenza, negli errori dell'istinto, nella stupidità che è colpa. Ma il sentimento è profondo e il dramma è solido.

Falstaff: ecco il contrasto più completo che si possa immaginare. *Otello-Falstaff:* vale a dire di eccesso in eccesso sul tema della gelosia. La più crudele delle tragedie: la più pantagruelica farsa. La gelosia, occhio di tutta la più orrenda mostruosità del male: la gelosia, occhio di tutto il superlativo ridicolo della goffaggine. L'unità dei due soggetti è evidente.

Tali i caratteri fondamentali del libretto d'ideale Verdiano: crudo e forte contrasto, luce piena o tenebre dense, porte spalancate dell'anima, rude energia. Verdi con arte incomparabilmente maggiore, in fine, punge quella sua vena, che gli ha creato un ideale a suo modo. Anche con questi ultimi sviluppi è sempre all'*opera*, alla sua falsariga che noi siamo richiamati. I progressi del Verdi sono graduali nell'ambito di una forma che egli ha fatto a se stesso tradizione. I soggetti o i canevacci hanno compiuto il loro viaggio intorno alla modalità dell'una o dell'altra scuola, senza uscire dall'itinerario prescritto dal genere d'arte in credito. Poichè sulle traccie del *Rigoletto* e del *Ballo in Maschera* si coordinarono le sublimate opere di destinazione francese, anfibie come la personalità di chi le mise in moda, e su quelle dell' *Aida* non eran possibili che ripetizioni. Un incontro coll'opera leggendaria allemanna fu evitato di proposito, fors'anche perchè nel temperamento del Verdi essa non capiva. Tutto ciò che ebbe più sentor moderno fu come cristallizzato nella commedia giocosa. — Il libretto di Verdi è pel critico una pillola amara.

Gl'italici scrittori di cavatine non si rallegrarono per certo che maestro Verdi si ponesse con loro in sì viva concorrenza; la così detta dottrina del Real Collegio di Napoli scosse le spalle, e il *bel canto* si mise a ridere. Verdi proseguì tranquillo per la sua strada e trasse a sè più di un vecchio camaleonte. Riassumere i caratteri dei primi

lavori del Verdi può essere un fuor d'opera per l'estetica, ma come punto di partenza di uno sviluppo artistico intelligente, la critica, anzi che sdegnarli, li considera importanti. Dopo l'*Oberto* e il *Finto Stanislao*, gli è un crescendo di schietto naturalismo e violenza drammatica. Il canto drammatico, in quanto può avere di questa violenza, è il successo di Verdi. Melodia fortemente impressa sopra un blocco massivo di sonorità, ritmica nuova e audace, istrumentazione sferzante e rumorosa: ecco gli elementi di originalità del *Nabucco;* la linea è dura, il disegno è greve, ma hanno entrambi carattere e personalità, non più solo la trascendentale pianezza dell'assoluta melodia; il sentimento vi è vero, profondo e commovente; e ognun vede com'esso abbia, e di quanto, varcato i limiti delle parafernalie napoletane, per passare, sia pure aspramente, sul terreno della poesia e dell'arte reale. Questa, a mio avviso, è la genesi del successo di Verdi. Si tratta per lui di trovare un punto intermedio fra la mollezza di Bellini, i giuocattoli di Rossini e l'ecclettismo di Donizetti. Questi, coll'intenzione di raffinare l'opera, l'aveva messa sulla via della trivialità: nel dominio dolce della melodia è tutta l'arte dell'operista. Il naturalismo di Verdi non poteva riuscire fuorchè accentuando fino alla violenza la passionalità della musica Donizettiana e sopprimendo il bel canto. Verdi, con minor arte, parla più direttamente al cuore degli uditori suoi. Quest'uomo segue, libero affatto, il moto de' propri sentimenti, i quali, anche se poco investiti dell'oggetto, diventano le passioni de' suoi personaggi e sono rudi e forti, tutto fuoco nella voluttà e nel dolore, o non sono affatto. Ciò non dà ancora stile, ma sì un tratto marcato specialmente nei *Lombardi* e nell'*Ernani:* arie a tutto pasto, allegri agitati e galoppanti, non importa se nella bocca di pie suore o di focosi amatori, di padri sdegnati o di eroi insolenti. La musica per lui dev'essere tutta anima e vità come la giovinezza. Questa indifferenza per la cosa e la proprietà dell'espressione e questo zelo per la musica tagliente è il fondamentale carattere della prima maniera Verdiana. Pezzi interessanti, di espressione tenera e misurata, come nei *Lombardi* il famoso terzetto, non distruggono il principio. Questo carattere è accentuato assai nell'*Ernani* e nei *Due Foscari*, scema d'intensità nella prolissa e fredda *Giovanna d'Arco* ed è fortemente visibile nel *Macbeth*, nei *Masnadieri*, nell'*Attila*. Si pensi al brindisi di

Lady Macbeth, al coro degli assassini co' suoi *pianissimi* misteriosi e staccati, alle arie di Moor e di Amalia. Quali strane incongruenze! Le aggiunte poste a ricamo di effetti sono tediose, la scena drammatica è sempre la melodia stessa portata innanzi dall'impenitente galoppo dell'orchestra. Ma il canto affettato e rozzo non ha riflesso nel dramma, l'accento patetico è esagerato e unicolore. Franz Moor canta come Lady Macbeth, il segretario Wurm come Ernani, Luisa Miller come Giovanna d'Arco, il vecchio Miller come Nabucco, gli assassini come i cavalieri, le ancelle come i crociati, i pellegrini come le streghe. Il pubblico del teatro, del resto, ama il barocco, sia egli ricchezza, sia falsità di sentimento, vuol frasi analoghe e poco s'interessa di esatta pittura musicale.

Verdi riesce da per tutto con la sola forma melodica. Il recitativo è forma a sè, relegato e disteso in formule altrettanto convenzionali. Non è che molto più tardi che il recitativo assurge anche per lui a vera potenza drammatica. Verdi è patetico sempre, ponderoso nella tenerezza e nell'odio, nel semplice e nel drammatico. Così egli restò, ad esempio, nel *Rigoletto*. L'aria di Gilda è un pezzo di bravura a la *Dame aux Camélias* o a la Eboli: Gilda è una *coquette*. Il Duca di Mantova e i suoi cortigiani sentono della taverna, e il delitto sopra un fiore di verginità, quando negli orecchi tintinna ancora la *donna è mobile*, paga molti diritti che il poeta Hugo non aveva sulla delicatezza del sentimento italiano. Questo predominio della natura melodica in sè e per sè, non importa quali i caratteri e gli episodi, è l'essenza medesima del *Trovatore*, certamente nobile e bella nella maggior parte del quarto atto. Ma il pensiero e il colorito, vero e patetico per Azucena, non si stende sull'opera, come la bombastica generale pesante, che pareva abbandonata nel *Rigoletto*, e ritorna quivi riaccendendo le incongruenze. Essa guasta ancora parecchi punti della *Traviata*, l'opera della natural pittura d'ambiente e del miglior tono di conversazione, in cui, col predominio della passione risolta in melodia intensiva, gli venne meno la brillante mobilità del genio francese. La realistica pianezza dell'ultimo atto assume, a un tratto, la forza espressiva della compassione e del presentimento nell'arioso di Violetta, che parmi si stenda come un grand'arco fra gli estremi della natura umana, fra la gioia e il dolore, la vita e la morte. Qui il Verdi è realmente un grande compositore dramma-

tico sulla base della melodia. E così gli successe nei *Vespri Siciliani*, con minor freschezza della sua vena e col preconcetto di temperare le monotonie della forma italica mediante i crudi colori, le bizzarrie, la pompa di effetti, che colla materia poetica gli venivano di Francia. Le arie e i concertati principali di quest'opera lo provano. E ripensò le vecchie forme, e ritoccò reminiscenze corali Macbethiane, danze e canzoni di popolo ripensò e la originale freschezza e sensibilità; si attenne pur sempre alla terra ferma della melodia, ma pagò non di meno il noviziato alla moda ultramontana. E il tratto dei *Vespri* è in sostanza comune al *Rigoletto*, alla *Traviata* e al *Ballo in Maschera*. La grazia e il profumo gentile del sentimento, cui la musica della *Traviata* non cede, nè quella del *Rigoletto*, segue, nel *Ballo in Maschera*, lieve e tragica la rotta del dramma; è nel suo cuore, nella sua fine. La *Forza del Destino* non ha tali pagine nervose, ma ne ha di superiori per altra specie, non con le giunte intese a mitigare l'orror del dramma, sì bene nella vis rappresentativa che ci trae dalla melodia alla declamazione. Il principio del canto si sposta più ancora nel *Don Carlo*. Se non che qui il tratto naturale della vena Verdiana non più puro, il vincolo colla tradizione italiana che si spezza, l'erudizione che sente la difficoltà e lo sforzo, influiscono negativamente e dissolvono. Nell'*Aida* l'equilibrio si ristabilì, nè si turbò più di molto. È la prova positiva che seguirà tra breve.

Il pathos di Verdi, vibrante nello scolpire i sentimenti aperti e decisi, non si eccita così nell'espressione di sentimenti misti, come rassegnazione, raccoglimento dello spirito, sommessione, vergogna, contemplazione, riposo della mente, meraviglia. Nelle regioni delle penombre sentimentali il compositore non penetra; il lor carattere complesso, a base di mezze tinte e di accenni indeterminati e confusi, gli è ignoto anche quando la sua tavolozza è una dovizia splendida e l'armonia una variegata alternazione di parti polifoniche. Verdi anche in questo caso non sa mentire. Egli si esprime, come vuole la sua natura, d'un colpo, con un vivo, unito e solitario effetto sull'animo. Egli non sente le strane miscele de' turbamenti che vi si agitano e le loro multiple oscillazioni nervose. Così, nel canto e nell'orchestra gli risponde la forza dell'accento positivo unitario ed unicolore. Le prove che tali quadri, sul fondo di eccitazioni miste, non gli eran pos-

sibili senza toccare l'estremo d'una di esse, senza cadere nell'avversione dell'eccesso, sono continue nel corso della sua opera artistica. Le strane vicende di Giselda ne' *Lombardi*, e d'Amalia nei *Masnadieri*, la scena dei demoni e degli angeli nella *Giovanna d'Arco*, la profezia del *Nabucco*, la meraviglia e la repressione dello spavento nel *Macbeth*, nei *Masnadieri* e nell'*Attila*, le fantasie orientali dei *Lombardi*, il quartetto e la soluzione tragica del *Rigoletto*, il terzo atto del *Ballo in Maschera*, la scena finale della *Traviata*, il terzo atto dell'*Aida*, le allucinazioni d'*Otello* ne' primi incontri della felicità inconsolata, nelle prime festive fallacie, ne' primi morsi della gelosia, la scena dell'adultera perdonata nello *Stiffelio*, l'ultimo atto del *Simon Boccanegra*, non tanto soffrono de' contrapposti affettati e rozzi, quanto della prevalenza dei loro eccessi isolati; ciò che ha fatto dire a taluni, i quali forse giudicano le cose dalla loro superficie, che pel Verdi, la volgarità anche dopo momenti di espressione vera ed eletta, è inevitabile.

Ma quando il suo sentimento si appoggi a un moto dell'animo espresso ardentemente nella poesia, come negli inni della speranza e della vittoria, nelle frasi di odio e protesta, nel *Nabucco*, nei *Lombardi*, nell'*Attila*, nella *Battaglia di Legnano* e nei *Vespri*, nel *Rigoletto* e nell'*Aida*, allora nella sua anima, che è la sua musica, è tutta la forza del natìo entusiasmo, è slancio eloquente, è fascino irresistibile.

Il potere suo proprio di risolvere il disarmonico in armonia con mezzi ideali e tecnici è cosa degli ultimi tempi. Da prima egli non armonizza, non collega, ma disgiunge (e allora abbiamo la scena-tipo d'Amalia pregante sulla tomba di Massimiliano Moor a doppio e successivo effetto funebre-allegro), o accoppia ruvidamente i più forti contrasti, come nel *Ballo in Maschera*, nel *Rigoletto*, nella *Forza del Destino*, nella *Traviata* e nel *Don Carlo;* poscia, aumentata la sua capacità rappresentativa, abolito il passaggio improvviso al più rude contrasto, scomparsa la manìa del quadro raccapricciante a doppio effetto, egli concilia e raccoglie sempre più le sue forme immaginose, e a quelle aspirazioni, per le quali egli non aveva trovata la nota acconcia nei *Lombardi*, nel *Nabucco*, nella *Giovanna d'Arco* e nel *Macbeth*, egli dà corpo artistico nella *Forza del Destino*, nel *Trovatore* e nella *Traviata*.

La scala dei sentimenti si estende dal *Rigoletto* in poi. Certe dubbiezze, certi turbamenti, o silenzi della notte, o magnificenze di sole, vertigini del senso o beatitudini, tenerezze blande e smarrimenti colpevoli, gioie e catastrofi presentite, avvilimenti, entusiasmi, con tutti i loro svariati modi di essere, ricevono un'espressione sempre più armonica e viva. Si pensino i preludi orchestrali della *Traviata* e del *Don Carlo,* il secondo atto e l'ultima scena d'*Otello*, la prima scena del terzo atto d'*Aida*, quell'*Aida* che è tutta una elegia nella stessa gioia trionfale e chiassosa. Si pensino le crudezze fantasiose del *Macbeth*, dei *Lombardi* e dei *Masnadieri,* la chiusa dei *Due Foscari*, le strane allucinazioni del *Simon Boccanegra,* e si confrontino con le finezze terribili del *Ballo in Maschera*, l'incontro di Rodrigo e Don Carlo, la scena dell'auto-da-fè, il contrasto fra la immane tragedia e le innocenti vaghezze popolari dei *Vespri*, i turbamenti affannosi, misteriosi d'Otello, la nota incosciente, errante di Desdemona ed Emilia, i silenzi delittuosi di Jago, la petulante farsicità di Falstaff. Quale trionfo, qual vita, quale cammino e quali ignorate proprietà in questa elevazione costante del sentimento! E si noti che qui, per ultimo, in questo eterno, vaniloquente ed inutile Falstaff, sono pur sempre giuochi dell'umorismo che alla musica derivano più dall'anima e dalla fantasia anzi che dalla testa, e che questo è pur sempre il successo del Verdi storico e proverbiale, il successo del suo carattere e della sua musica. L'espression comica è per lui moto dell'anima, che combina col moto della melodia, come in Rossini. Guardate il *Finto Stanislao.* L'Anacreonte di Passy non s'è ancora rivelato al cigno di Busseto. Ma *Falstaff* è pretto studio di Rossini. La stessa beffa, l'ironia, il giuoco musicale dei gesti, non è mai di testa nel *Falstaff* o raramente; nella musica è la stessa impressione fotografica, ma è cuore di melodia. *Falstaff* è il miracolo della vecchiezza di Verdi. Sembrava che la lirica escludente azione o passione tragica fosse negata al compositore. Il suo *Finto Stanislao* era la pietra del paragone. Ma per chi? Per quegli che non aveva considerato la facilità della declamazione sul lieve commento della musica, quale rilevasi nella *Traviata*, nella *Forza del Destino* e nel *Don Carlo.* Chi ben consideri queste opere vi trova quasi finiti i materiali del *Falstaff*. La stessa sensazione indeterminata nel dominio di rimembranze e presentimenti sembrava inconci-

liabile col suo temperamento, non possibili per lui le porte semiaperte dell'anima; e noi avemmo il realismo piano delle fantasie romantiche dell'epoca rivoluzionaria, le nenie memoranti i paesi lontani, le età passate e cadenti, i dolci e cupi trasporti degli tzigani del *Trovatore* e del *Ballo in Maschera*, le bizzarrie e gli echi popolari dei *Vespri* e tutto questo meraviglioso *Falstaff*. Ogni cosa parla dell'immenso viaggio compito dall'arte del Verdi nelle sterminate regioni della melodia per riposare, in fine, su questo lembo di natura sana, l'arte più vera e più bella.

Questo ritorno alla natura si realizza nella specie lieta del soggetto, nella miglior disposizione, nell'alleggerimento ed equilibrio dei caratteri, nella più composta e più varia dinamica dell'espressione, nella sua involontaria semplicità, per cui tutto, il tratto di spirito, la comicità, il gesto grottesco, il contrasto, passa di sorpresa nella fuggevole farsicità della melodia e del ritmo, con temi scherzevoli e piccanti, con suoni strani di strumenti e strana designazione di tempi. È tutta un'accentuistica a mezze tinte, che nell'evoluzione del Verdi resta un punto degno di studio, quasi che egli, messa da parte la sostanza musicale tragica, avesse riassunto in un tutto omogeneo i segni caratteristici disuguali sparsi nella sua opera passata.

E così la verità del sentimento corona l'opera di formale bellezza, a cui pure il Verdi ritorna, come ogni grande artista, dopo i suoi lunghi viaggi nelle regioni del romanticismo. L'arte della pittura musicale, così disugualmente sentita in confronto colla forza tragica, è per tal modo riassunta nell'*Aida*, nell'*Otello* e nel *Falstaff*, altrettanto come nelle similitudini, negli accenni, nelle descrizioni personali dei primi libretti gli era spesso sfuggita. Cominciando dal *Rigoletto*, egli comprende sempre più questa pittura nell'unione dell'impressione visiva e auditiva. È qui l'origine del nuovo gusto di Verdi. Il realismo di Shakespeare è un'inanità nell'opera *Macbeth;* il terrore romantico e la fantasiosa indeterminatezza di Schiller e di Byron son vuoti elementi alla musica del *Corsaro*, dei *Masnadieri* e della *Luisa Miller;* ma nel *Ballo in Maschera*, nel *Simon Boccanegra* e nel *Don Carlo* il ditirambo Verdiano scorge le nuove faccie dell' espressione, penetra nella sua natura con ben altre forze e vi si stende su ben più vasta scala. Lo stadio della esperimentazione cieca o semiveggente cede all' indirizzo che, oltre le principali, illumina le sensazioni subordi-

nate; nuovo campo a ciò sono i *Vespri* e il *Don Carlo;* nell'*Aida* si sentono esse, con minor varietà di colorito, sul fondo elegiaco generale; nell'*Otello* si rivelano in forme differenti e più intense, e divengono più fine e complete nel *Falstaff*. L'espressione s'è acuita mediante il maggior significato dell'orchestra, una capacità venuta col tempo e con lo studio. Vi contribuì l'acquisito sentimento che regge non più le scene isolate soltanto, ma il lavoro intero. L'arte è coltivata meno come pratica, le opere non sono più imposte, l'artista fa per sè e non pel pubblico. Vi contribuì il gusto del romanticismo francese nel teatro, nella letteratura e nella musica, che rese insostenibile la melodia sulle traccie cadenti dell'aria italiana: si portò la passione all'estremo, la sensazione fu grido estremo, il contrasto piacque perchè estremo. Vi contribuì la moda in cui vennero la bizzarria e il tratto scultorio sensazionale, fantasioso ma reale, parlante, costringente, che l'assimilazione italiana, volgarizzante per natura, temperativa del crudo e del brutto, ridusse a sensazioni più miti e più piacevoli. Vi contribuì la conoscenza delle partiture di Meyerbeer e Gounod, di Berlioz e Wagner, che le ultime opere di Verdi rivelano completamente. L'artista per vivere doveva modificarsi e si modificò.

Dell'efficacia straordinaria di un elemento della tragedia musicale il Verdi si accorse solo tardi: il recitativo. Un'espressione giusta egli la raggiunse quando nel canto influì, con la musica sua, la recitazione drammatica. Da principio egli si atteneva ad alcune formule stereotipe provenute da Rossini in gran parte, e ripetute di quando in quando. La monodia aveva una linea plastica indipendente, talora accompagnata soltanto nel senso del ritmo o ripercossa simultaneamente da uno o più istrumenti. Il coro armonico si risolveva di frequente nel canto all'ottava per rinforzo di espressione; l'unissono era adoperato per esprimere maggior dignità e solennità. Per la passione vibrante la formula acconcia era il tremolo dell'orchestra. Ma di una giusta espressione il Verdi tenne, in principio, poco calcolo; anzi nello sfogo della melodia spesso la smarrì. Così, tanto la lirica come il recitativo seguono delle forme senza fisonomia. Il cantante s'imponeva al compositore tiranneggiandolo e lo trascinava dietro a' suoi abusi per bril-

lare ad ogni costo. Occorre tempo prima che le parti siano invertite. Il compositore d'altronde viveva pel suo motivo musicale, la cui adattabilità era questione accessoria. La primitiva operosità del Verdi è caratterizzata dalla energia e dalla salute che egli infonde nel motivo sì da farlo parer nuovo; la stessa ruvidezza piacque, dopo Rossini e Bellini. Ma è strano che un così fine sentimento, com' è nel terzetto del *Conte Ory*, non avesse per nulla a fecondare in Italia. Gl'insegnamenti di questa pagina, una delle più geniali che penna italiana abbia scritta, rimasero senza effetto pel giovine Verdi. Egli misurò se stesso nell' impressione della melodia popolare a forti sussulti, abbellendola di qualche fioritura e cadenza, e così rese tipici e popolari il *Nabucco*, l'*Ernani*, e il *Macbeth*.

Raramente egli riposò l'espressione sua. Una prima volta e magnificamente ciò gli riuscì nella preghiera del quarto atto del *Nabucco*. Negli effetti passionali tipici Verdiani, la vendetta, la difesa dell'onore, la punizione della colpa, lo scongiuro, la disperazione, l'amore sofferente e contrastato, sentimenti molte volte aggiustati agli allegri triviali delle arie, meno qualche eccezione, si potrà appena rinvenire una corrispondenza qualsiasi coll'espressione della parola. L'*Attila* e la *Luisa Miller* sono di queste eccezioni. Le specialità dei brindisi del *Macbeth* e dell'*Alzira* venivano in moda; le melodie spesso staccate in levare colla risposta subitanea del controperiodo, le introduzioni, i *soli* istrumentali coi passi d'agilità, ecc., son tratti che van oltre il *Trovatore*, i *Vespri* e il *Ballo in Maschera*. La melodia assoluta detta pur sempre legge. Ma che dire del *Finto Stanislao*, una Rossiniana reminiscenza, come l'*Oberto* n'è una Belliniana, tutto a base di perfidie nelle arie a svolazzi e ne' pesanti cori? Ma come ascoltare *Giovanna d'Arco* che canta arie di bravura, cadenze elaborate in tessiture da urli, con accompagnamenti galoppanti? Che dire dei finali, degli inni e delle marcie? Con la musica dei demoni e degli angioli si potrebbe fare un buon pezzo per una festa da ballo. Nell'*Ernani*, nei *Lombardi*, nel *Macbeth*, nei *Masnadieri*, nei *Foscari*, la formula è pressochè uguale: introduzione, pezzo forte e passo doppio. E però il compositore penetrava incidentalmente il significato del dramma. Nell'*Attila*, nell'*Alzira* e nei *Masnadieri* si riscontrano gli elementi musicali drammatici del *Trovatore:* la tragedia brutale scalda la sua vena; in mezzo alle situazioni più tese egli si accosta

involontariamente a maggior novità. Anche le introduzioni istrumentali sempre più se ne coloriscono. Qui e là è Meyerbeer che influisce. Nella *Battaglia di Legnano* l' orchestra assurge a potenza descrittiva; il quarto atto è nuovamente inspirato alla maniera del maestro tedesco. Il pubblico che voleva melodia e melodia, non capiva l'ambizione del compositore e la portata della sua arte; così nell'*Alzira*. L'intimità meglio espressa è già nella *Luisa Miller* e nello *Stiffelio*, quantunque più in pezzi isolati che in interi quadri. Nessun'anima d'artista potrà dimenticare il quintetto della *Luisa Miller*, il settimino del primo finale e la preghiera dell'ultimo atto nello *Stiffelio*, e il quadro susseguente, l'ultimo dell'opera, dov'è il sigillo dell'ingegno Verdiano. Il quale però ci stoglie ancora sovente dall'idea del suo progresso con quei tratti volgari, nei quali è facile a cadere.

Ma la forza dell'accento sensitivo rimase in genere esagerata; canto e musica si portarono dietro mediocremente la eloquenza della favella, e se non la sciuparono, certo non l'accrebbero come doveano. D'altra parte, a qual potente verità e bellezza presto giungesse l'espressione drammatica del Verdi, lo dice il terzo atto del *Rigoletto*, il racconto di Azucena e la scena del *Miserere* nel *Trovatore*. — La romanza del prigioniero e il pianto di Leonora sono ispirazioni che non morranno. — La scelta dei pezzi si accentua e si affina ancora nei *Vespri Siciliani*, nel *Ballo in Maschera* e nella *Forza del Destino*. Il tremito convulso della creatura agitata, espresso così elementarmente nell'*Ernani*, nell'*Attila* e nell'*Alzira* — in genere con una formula trascendentale, un fortissimo a crome e semicrome alternate — ora s'impernia su vere idee musicali e abbandona la dinamica astratta. A questo proposito, le figurazioni orchestrali del *Don Carlo*, per quanto nuove (solo troppo varie ed ammucchiate) ci richiamano strenuamente all'esagerazione di que' primi impulsi descrittivi. La varietà ritmica, che aveva distinto lo stile di Verdi da quello de' predecessori, meglio fecondava nel canto incamminato di già verso la recitazione melopeica, ma degenerava nell'orchestra.

Eccoci al punto. Per la stessa evoluzione delle cose e per sua natura, il compositore dal dominio della melodia passava in quello del canto declamato e del recitativo melopeico. Anche nei primordi della sua carriera, il vantaggio dell'accentuazione giusta e naturale si avverte quando il testo sia favorevole, per esempio, ne' recitativi del-

l'*Alsira* intrammezzati con qualche brano di melodia, ed accoppiati a frammenti orchestrali descrittivi. Nello stesso *Finto Stanislao*, a parte il recitativo secco, la declamazione è spesso naturale e di stile, quantunque poveramente colorita. Il predetto vantaggio si nota pure ne' recitativi de' *Masnadieri*, e specialmente nelle tirate dell'*Attila* e della *Battaglia di Legnano*: in alcuni sono propriamente commiste delle frasi di alto significato drammatico, di entusiastico slancio declamatorio, sentite nell'armonia che forma discorso a sè, e nell'orchestrazione elaborata. Così nello *Stiffelio*, col vantaggio di un migliore e più vivo colorito armonico. A parte le altre prime opere, poco notevoli al riguardo, io credo siano l'*Attila*, la *Battaglia di Legnano* e la *Luisa Miller* quelle da preferirsi per la qualità di una giusta e bella arte del recitativo. Talora vi si direbbe vinta l'insistenza di quella monotona e alquanto uniforme plasticità, che trae naturalmente verso la melodia, vinta, dico, mediante il senso affatto moderno di quella scultorietà musicale, che è tanto appariscente nel *Don Carlo*.

Il fatto è che più si procede, l'istinto melodico ha come succedaneo e come correttivo la declamazione musicale, senza che però si tratti di un vero e proprio passaggio a un indirizzo d'arte germanico. Al contatto colla natura meridionale, le maniere esotiche non prevalsero ma cedettero. E ciò comincia a verificarsi quando alla vieta forma del recitativo succede il discorso musicale affinato al tono conversivo, di cui è cenno nel *Rigoletto* di già, e più o meno sviluppo nella *Traviata* e nella *Forza del Destino*. Qui il Verdi, per questo singolar suo tratto della recitazione musicale, è tipico. E quando il più libero alternarsi delle tonalità e il cromatismo lo permisero, furono le forme oraziane, di cui la declamazione del *Don Carlo*, dell'*Aida* e dell'*Otello* recano spesso l'esempio. Verdi non sacrificò più, come prima, all'una o all'altra corrente, al recitativo o al cantabile l'un dall'altro disgiunto, ma fuse i due elementi, ma sostenne il ritmo e sovr'esso spiegò ed incise il canto sillabico con precisione, raggiungendo l'altezza del recitativo moderno.

Con ciò la freschezza nazionale e la sensibilità della musica di Verdi non restò propriamente intatta. Lo dicano i *Vespri Siciliani* e il *Don Carlo*. Egli non è libero, egli fa una certa violenza a sè stesso. La tragedia d'*Otello* agì con nuova compressione sulla sua

fantasia. La melopea del recitativo gli si addimostrò più famigliare, ma il dramma vivente nell'orchestra, la costei missione rappresentativa lo distrassero dalla pianezza della melodia italiana, di che invece è ricolma la drammatica *Aida*. Poteva egli, dato il crescente interesse non cui rivelavanglisi questi due elementi, far rifulgere ancora il principio della melodia assoluta? Non è detto che ciò sia impossibile. Per Verdi questo non avvenne. La melodia lo abbandonò e lo stile generale dell'opera non fu più soltanto suo. Poichè non si lascia la maniera del *Rigoletto*, senza doversi in qualche guisa compensare di ciò che si perde. Verdi aspira a raggiungere nuove altezze d'espressione; è ammirabile vederlo uscire trionfalmente da situazioni così ardite e avventurose, vederlo vincere da vero artista. L'arte è audacia, o non è. Gli elementi popolari del suo genio egli non li può rinnegare, nè li rinnega di fatto ne' luoghi più tesi e vibranti della vita drammatica, nello *Stiffelio*, nel *Trovatore*, nel *Boccanegra*, nel *Don Carlo*, nell'*Aida*. Ma quand'egli abbia fatta base dell'opera la musicale recitazione, come nell'*Otello* e nel *Falstaff*, ed abbia risolto gli accenti sensibili della melodia in altrettanti postulati armonici pieni di senso, egli ha di tanto spezzata la forma, che essa agli elementi popolari nazionali più nulla deve e neppur più al compositore appartiene. Che il contenuto melodico resti molte volte ineffettivo, nulla di strano dunque; la nuova veste non gli si accomoda: è una maschera. Solo che in Verdi essa paralizza, mentre negli altri uccide.

La convenzione del teatro lirico ammette quella decorazione mobile della scena che si dice il coro. Nell' opera italiana egli non assunse veramente mai un'importanza reale; piacque in sè tanto più quanto meno conferì vita al dramma. Noi non abbiamo più il sentimento del coro antico della tragedia e delle corodie classiche del seicento. Il coro è un volgare strumento di sonorità, un apparato di effetto e, come tale, interviene nell'opera per il bisogno di alternare effetti. Così, anche nell'opera di Verdi, esso mantiene per molto tempo, quasi per sempre, la posizione ereditata. Non il coro per il dramma, ma il dramma per il coro. Da ultimo tuttavia egli si fonde meglio coll'azione. Ma, eccettuati pochi cori della scena interna, i

quali indirettamente caratterizzano l'ambiente o i suoi contrasti ed aiutano, in effetto, lo svolgersi del dramma, il coro delle opere di Verdi è in generale un riempitivo. Quando colla sua efficacia sostituisce la pittura del sentimento personale, come nella *Giovanna d'Arco*, egli è freddo e melenso. L'interesse dell'individuo riflesso dal coro è un'anomalia comune a molte opere moderne, è la insopportabilità delle loro sonnolenti pagine di musica.

Anche nell'opera di Verdi il coro decresce nella proporzione inversa dell'interesse svegliato dalle personalità agenti. L'uso che egli ne fa, come introduzione e chiusa agli atti, non sorprende. È per lo stesso bene direi quasi dispositivo, acustico, che giustifica la così detta *sinfonia;* è per la contemperanza degli effetti sul timpano dell'uditore. L'*Oberto*, i *Lombardi*, il *Macbeth*, la *Battaglia di Legnano*, l'*Attila* hanno come d'obbligo la preparazione corale dell'ambiente, e di cori queste opere son piene. Ma una cotal lirica massiva è più forzata e a capriccio disposta nel *Finto Stanislao* e nella *Giovanna d'Arco*, tutta introduzioni e descrizioni corali, inni, marcie, finali. Nell'*Ernani*, nei *Vespri* e nella *Forza del Destino* il coro è un'ossessione. Non solo è grave e nullo, come spediente per l'azione, ma l'impedisce, la esclude. Il coro ha effetto quando ha causa. L'*Attila* è opera d'azione di masse, e il coro che vi abbonda non è soverchio. L'*Aroldo* lascia meglio comprendere la sua maggior parte di coro che lo *Stiffelio* la sua minore. Il decrescere della parte corale si avverte già nei *Due Foscari* (abbondante solo nell'ultimo atto), nei *Masnadieri*, nell'*Alzira*, nella *Luisa Miller*, nel *Rigoletto*. La *Traviata* n'è più notevolmente diminuita, come il *Simon Boccanegra*, un'opera meglio equilibrata in tutto.

Nel *Don Carlo* e nell'*Aida* prevalse egualmente un concetto del coro molto discutibile, vista la sua parte e causalità nel dramma; nè il Verdi ha saputo mai scordarsi di questa sua affezione antica. Chè se il coro, in più d'una sua opera, fu bello, grandioso, non è raro tuttavia che egli, senza poterla salvare, isolandosi si distrugga.

E però anche il coro di Verdi s'è modificato assai. Quelle introduzioni con le insopportabili e perpetue ancelle disposte in semicerchio attorno alla prima donna, i guerrieri, le vergini, i duci, i frati, le odalische, gli schiavi, egli seppe lentamente ridurre sotto forma di quadri un po' meno nemici del senso comune; ma non se ne sba-

razzò mai affatto. Il ditirambografo del *Don Carlo* passò agli identici effetti nell'*Aida* e nell'*Otello*. I cori del *Nabucco* e del *Corsaro*, i pellegrini e le odalische dei *Lombardi*, le processioni dell'*Attila* e della *Battaglia di Legnano*, i banditi dei *Masnadieri*, gli assassini e le streghe del *Macbeth*, le ancelle dell'*Ernani*, i cavalieri del *Trovatore* e tutta la passamanteria dogale dei *Foscari*, omettendo altre non meno felici combinazioni, sono masse di statisti pettegoli, poche eccezioni fatte. Essi non vivono realmente che pel riflesso che hanno come contorno della scena. La loro espressione è concordata, è racchiusa in formule trascendentali. Ma non è così assolutamente del coro della *Luisa Miller*, e, se non si può dire nobilitato nel *Rigoletto* e nel *Trovatore,* egli ha certo più carattere, più compostezza e relazione coi fatti nella *Traviata* e nel *Ballo in Maschera*. Il coro, di riempitivo oneroso e di spediente ha perduto la bombastica rude e superba, per acquistare una maggior movibilità ritmica e un significato più naturale. Entra impreparato nell'azione, nella situazione, s'immedesima, s'identifica cogli episodi e agisce come un'individualità. La sua posa statuesca non è più tale assolutamente nel *Simon Boccanegra*. Anche pel coro il principio della melodia indipendente, del canto portato, ha ceduto, se non in favore di quello che regge il coro tragico nell'opera della Rinascenza, almeno a vantaggio di una maggiore movibilità decorativa. La melodia vi è pure sciolta nelle sue parti polifoniche indipendenti, mentre prima la sola parte superiore aveva importanza melodica, e l'armonia non altra funzione che quella di guida; la declamazione vi ha più senso e più nervi. Il suo carattere passa da voce a voce, alternandosi con quel giuoco continuo che dà risalto al canto drammatico. Il coro è musicalmente la forma dell' episodio o ne riflette l' impressione, mentre per lo innanzi esso era l'effetto melodico astratto della massa; la sua intonazione conversiva e la sua ritmica sono una riflessione intelligente. Ecco la lirica corale del *Ballo in Maschera*, dell'*Aida,* dell'*Otello* e del *Falstaff*.

Quando l'opera italiana diede il passo a caratteri di musica esotica, la forbitezza e il colorito locale e passionale del coro divennero una nuova qualità anche in Verdi. L'*Aida* deve molto della sua impressione totale alle sue caratteristiche corali unitarie. Il coro ebbe a risolversi nella indipendenza di diverse monodie, così che anche i

sentimenti espressi, da prima pochi e limitati, ora si estesero sopra una vasta gamma, e quindi alle considerazioni assegnate al coro corrispose non solo la musica forte e patetica, ma quella commista di accentuazioni diverse, di tratti pittoreschi e fuggevoli, dei quali si hanno gli esempi migliori nelle ultime tre opere, ma specie nel *Falstaff*.

Di un'efficacia propria della melodia nazionale, anche qui, non è più il caso di discorrere. A questi tentativi presiedette il desiderio di scultorietà musicale libera da vincoli e da tradizioni.

L'opera corale del Verdi nacque così anch'essa, come la tragedia, da una specie di festa di Dionisio, dallo spirito della musica, per finire nel realismo del dramma e della commedia. Essa non conobbe che l'ombra lieve e sfatta del coro antico; ciò non di meno il coro vi ebbe talora importanza musicale ed etica e attraverso fasi differenti si mutò nel coro rappresentativo. Il passaggio fu tanto più sicuro, in quanto fu tentato dietro l'esempio, dopo molto pessimismo ed incredulità.

Io sono convinto che la perdita della musica strumentale italiana abbia influito, per buona parte, sulla decadenza dell'opera. A partire dalla tragedia greca sino all'opera moderna, nessuna epoca si conosce, in cui la musica strumentale non fosse chiamata ad intervenire come potente fattore drammatico. Lo dica l'opera italiana del seicento cogli intermezzi, le sinfonie e le toccate del Monteverdi, del Cavalli e del Cesti; lo dicano i drammi biblici di Händel, l'opera di Gluck, di Weber e de' successori. Per gli Italiani, noti sprezzatori della musica strumentale dopo la metà del settecento, il motivo orchestrale drammatico rimase nello stato di presentimento oscuro e non eccitò più alcuno, tranne qualche sognatore isolato, nemico del teatro; e quando i nostri ultimi operisti si accorsero dell'inanità dei loro sforzi per dare espressione al dramma colla melodia vocale, dovettero assistere al tramonto dell'opera italiana come altrettanti impotenti dell'orchestra. Che sapevano essi della grandezza musicale del seicento? Che sapevano essi della orchestra Monteverdiana intesa al dramma, creata pel dramma, tratta dalle sue parti caratteristiche, sentita nella

sua capacità a trasformare l'episodio drammatico in episodio musicale? Che sapevano essi di Mozart, Beethoven, Weber e Berlioz? Che intendevano essi di attingere, se mai, alle loro opere, all'infuori di una dolce cantabilità? Ebbene anche la melodia finì. Ed ora fatemi l'opera. — No, all'efficacia rappresentativa dell'orchestra, al suo potere sinfonico essi non erano nè cresciuti nè preparati. Mancò l'entusiasmo, la tradizione s'irruvidì nell'affettata ignoranza; la musica istrumentale non entrò più per nulla nell' educazione artistica; il canto assorbì tutto; l'*aria* fu l'opera. Berlioz, una volta in Italia, ha in tedio l'opera nostrana baciata, com'egli dice, mollemente dallo scirocco e dagli scrittori di cavatine. Gli italiani appresero a far musica tanto più applaudita quanto più volgare e scorretta. Solo Rossini, dopo la triste epoca degli epigoni, fu ancora l'artista fine dell'orchestra; i suoi effetti, carezzevoli nel *Barbiere* e nel *Conte Ory*, smaglianti nel *Mosè* e nel *Guglielmo Tell*, sono vere conquiste. Chi più ne profittò direttamente furono Auber e Meyerbeer, e dalle costui mani l'operista italiano li ricevette sviluppati e più fini. Il magistrale trattamento dell' orchestra nell'*Aida* e nell' *Otello* deriva da esperienza e dallo studio di partiture tedesche e francesi, dal pensiero di ringiovanire e rinforzar la melodia con un elemento trascurato, di cui l'artista sente con rimorso l'inestimabile valore. L'orchestrazione dell'*Africana*, della *Dannazione di Faust* e del *Lohengrin* fecero per la recente musica teatrale d'Italia quel che la continuata serie di esperimenti, da Gluck a Wagner, avean fatto per la musica tedesca.

Quando Verdi cominciò a scrivere, il canto dell'opera non tollerava che degli accompagnamenti orchestrali stereotipi, delle introduzioni, delle variazioni frivole e fronzolute ed altre cose allegre. Nell'*Oberto* le cantilene sono dolciumi e gli accompagnamenti terre cotte da villici. Nell' orchestra il compositore non ha scatto, nè abilità descrittiva, fuorchè in incidenti isolati. Subito dopo il *Finto Stanislao*, e sino all' *Ernani*, sono più spesso colpi d'accetta che artistiche sonorità.

L'attitudine dell'orchestra rimpetto al dramma, d'ora innanzi, è duplice: quando ella sostiene il canto ritmicamente, lo rinforza e aspetta a intervenire come potenza descrittiva in determinati episodi; e quando, invece, ella segue vicin vicino il dramma, isolando meno

il momento della sua specializzazione rappresentativa. Nel primo caso essa è accompagnamento, nel secondo è specchio del dramma. Ma questi due modi di essere dell'orchestra non sempre sono distinti, nè il progresso dell'uno decide l'abbandono dell'altro. In qualcuna delle Verdiane opere giovanili il momento tragico sembra riflesso con maggior vigore dall'orchestra, relativamente alla pianezza degli accompagnamenti. Nelle posteriori l'incidente orchestrale appare meno suggestivo e dinamico; egli è che si isola meno, per l'attitudine generale dell'orchestra divenuta commento al dramma.

Ma l'orchestra, nell'opera del Verdi, ha un valore, un interesse relativo, determinato da istinto e cultura; anch' egli ha pagato alla mancata tradizione istrumentale il suo tributo. Tuttavia, indipendentemente dall'abilità e dai mezzi, ben pochi sono i casi in cui i tratti principali del dramma, le situazioni più tese, o il sentimento della natura esteriore, anche nelle sue prime opere, non siano dovutamente rilevati dal sinfonista. Non si creda dunque che, sin da principio, l'orchestra di Verdi altro non fosse che semplice accompagnamento e sonorità. Si potrà notare che essa, per non breve serie di opere, non ha colorito nè significazione, nè varietà sufficienti, che eventualmente essa isola l'episodio drammatico con una rude bravata, per ritornare subito alla monotonia delle forme trascendentali, alle acque calme o fluttuanti dell'accompagnamento. Anzi, quando il colorito drammatico è colpito simultaneamente alla parola del canto, l'artista preme tanto sull'episodio, che l'incidente orchestrale diventa una superfetazione. Persino nella timida composizione dell'*Oberto,* il maestro assegna una veste importante al brano istrumentale descrittivo. Sono talora graziose e morbide movenze esprimenti diverse condizioni di spirito, tal'altra fluttuamenti e tremiti dell'armonia e del ritmo, moti figurati degli strumenti ad arco. Quando Riccardo snuda la spada per battersi con Oberto, l'orchestra sottolinea energicamente; il duello e l'inseguimento sono preparati e descritti dall'agitarsi dell'orchestra simultaneamente al coro; il gemito del morente, il sussurrar del vento (tipo al motivo del *Rigoletto*), la calma che segue sono momenti, dei quali nessun tratto caratteristico è sfuggito al compositore. Fosse pur anche mediante una semplice battuta, egli accenna al sentimento che gli animi pervade.

Ora, anche in questo campo descrittivo sono sentimenti di uno spe-

ciale carattere, che egli preferisce e riesce a rappresentare, mentre l'espressione di tali altri egli trascura o vi ha esito freddo o gli è negata. È il lato cupo, terribile, feroce della passione che lo anima ed è suggestione alla sua capacità. Espressioni dell' odio, del raccapriccio, dello smarrimento, lotte e furore di combattenti, paura, minaccia, propositi infernali, vendette, sdegni, luoghi solitarii, orrore di caverne e di cimiteri, apparizioni, simboli, delitto e morte; ecco le ferse che la descrizione orchestrale verdiana predilige ed infligge. Vi sono opere tipiche per queste, come il *Nabucco*, il *Corsaro*, la *Luisa Miller*. La minaccia di Zaccaria che libera Fenena, la scena del delirio, il fulmine scoppiante sulla testa del re, la protesta e l'insulto di Abigaille, la terribile profezia di Zaccaria, la scena in cui Nabucco, toccata la fronte, chiede a Dio perdono, sono momenti di vera, solenne, efficacissima tragica orchestrale; alcuni sono in realtà dei modelli. Nel *Corsaro* tali descrizioni hanno del selvaggio; l'orchestra è tutta scatti e sussulti; figure descrittive si levano minacciose a spire con una crudezza ed una violenza inaudite. Dal preludio sino alla fine dell'opera, lo stile è a base di simile realismo aspro e talora brutale, artisticamente non rozzo, ma di impressione manchevole e dissolvente; è romantica fotografia della materia. E la *Luisa Miller* non è dessa tutto un esempio di attenzione e di cura orchestrale al dettaglio drammatico? Lo smarrimento dell'anima, l'agitazione, le invocazioni infernali, l'ambascia, i cupi silenzi rivelati da cupi accordi dell'armonia, ed anche le stesse tenerezze, sono stati morali riprodotti fino con motivi orchestrali reminiscenti. Nell' *Ernani* gli orrori di tenebrose caverne, le ombre del cimitero, la festività dei balli e tutta cotesta scorza di personaggi violenti e sanguinarii, offrono al musicista il destro per dipingere le sue scene coi colori più forti e con poetico slancio di verità. Così nella *Giovanna d' Arco*, dopo l'introduzione, all'allontanarsi del coro, tra gli orrori della foresta e i rintocchi della campana de' morti; gli è un seguito di dettagli orchestrali, che riflettono anche meglio l'intimo dei personaggi. Orrore ne' *Masnadieri*, che l'orchestra esprime quando Carlo contempla i banditi dormienti, oppure durante tutta l'ultima scena raccapriccevole del terzo atto, quando egli medesimo scopre il delitto del fratello, che ha posto vivo sotterra il padre suo; orror tragico espresso con mezzi più comuni nei *Due Foscari*, più ac-

centuato ancora nella prima scena notturna dell'*Attila* e nell'agitazione dell'eroe a contrasto col coro delle vergini. Orrore nel terzo atto della *Battaglia di Legnano*, tutto a base di colorito fosco, di cui l'orchestra è cospersa nella perorazione dopo la scena del Giuramento; nell'*Alzira*, alla scena della punizione d'Alvaro mista con la gioia selvaggia del martirio, fra l'abbattimento che tronca le parole, e l'agitazione riprodotta, in questo caso, da una singolare plasticità di figure.

Tale caratteristica dell'incidente orchestrale Verdiano, favorito da un altro ordine di sentimenti romantici, passa nel *Rigoletto*, nel preludio, nella scena del ratto di Gilda e della scoperta, nell'agitazione colpevole del duca, nelle imprecazioni ai cortigiani e nella tragedia finale, che l'orchestra sente in modo superlativo, parlante; essa si ripercuote nello *Stiffelio*, alla scena del cimitero, con impressione di drammatico terrore, con mezzi anche più scelti ed acconci, o nella scena del duello e nell'agitata visione di Stankar; nell'*Aroldo* è subito reperibile nell'entrata di Egberto, nella introduzione del secondo atto e in molti altri episodi, nei quali è evidente che col permanere di quel carattere in sè, l'arte del commento orchestrale si è acuìta nell'interno e umanizzata all'esteriore. Strano a dirsi, nel *Trovatore*, l'opera tipo del Verdi, la terribilità del dramma non ispira al compositore adeguati commovimenti orchestrali. Ma per tāle caratteristica l'orchestra, nella *Traviata*, colla sua agitata attitudine, alla scena del giuoco (forse la più bella ed importante dell'opera) e alla fine del terzo atto, ha punti di non comune efficacia, quantunque noi siamo già entrati in quella fase dell'attività Verdiana, in cui, più che l'episodio isolato, il maestro cura l'insieme drammatico. I due momenti tengono a confondersi sempre più, ma non per questo è minore, nè meno peculiare e precisa, l'importanza dell'incidente orchestrale.

Nel prologo e nel primo atto del *Simon Boccanegra* sono pagine descrittive dell'abbattimento tragico e del presentimento sinistro ond'è ravvolta la situazione principale. Il loro uso diminuisce nei *Vespri Siciliani* e nella *Forza del Destino*, opere ben importanti per altra specie di pittura orchestrale, diminuisce nel *Ballo in Maschera*, in cui tale pittura di carattere e d'ambiente, quantunque ricca nei lampi della preveggenza, nei ruggiti dell'odio e della vendetta,

è più efficace per la commistione di episodi contrapposti e di estremi. torna invece a crescere nel *Don Carlo*: la perorazione alla scena dell'eroe esterrefatto, mentre i frati si disperdono ne' meandri del chiostro, Filippo in ginocchio innanzi alla tomba di Carlo V, la morte di Rodrigo, l'avvilimento di Don Carlo, l'apparizione del magno imperatore, traggono all'orchestra il più alto interesse. Aida, cui il padre rinfaccia la propria vergogna, la disperazione di Amneris, il terrore del quarto atto, la punizione finale, sono soggetti di maggior efficacia descrittiva che tutte le beatitudini e le tenerezze orientali. In Otello, al velenoso lavoro della passione che non ha tregua, l'orchestra dà fomite, esca continua, essa ne investe con impeto i personaggi e la situazione, li sublima, li abbatte, li trasfigura. Il presentimento d'Otello, le sue viltà, i suoi sfoghi, i ruggiti e le tempeste della sua anima incrudelita si sentono, nell'orchestra, agli assalti furibondi di Cassio e Montano, di Otello e Jago, con l'ossessione di Emilia, le audacie inconscie, le codardie involontarie di Desdemona, con i balenamenti e il dolor muto della catastrofe. La figura, l'anima d'Otello, il suo fatto, il suo rimorso hanno lo stigma eccessivo della caratteristica Verdiana, la quale collega le ultime venture della potenza orchestrale tragica colle violenti crudezze istintive delle opere prime. Falstaff è la gioconda commedia della gelosia, non il dramma della passione rugghiante; nè pel sostrato dell'ironia e del sarcasmo la musica istrumentale ha colorito e senso.

***

Ma se invece di sensazioni terribili e violenti, il compositore abbisogni, per la sua orchestra, di piena e chiara luce o di miti velature, di tinte sobrie o commiste a vivi ma dolci contrasti, proprie di sfoghi sentimentali più nervosi e fugaci, ma meno definiti, mai totalmente accessibili, mai assolutamente aperti, un altro lato caratteristico del talento di Verdi ci appare, più di rado attivo e meno efficace del primo. O il compositore non sente la necessità della pittura orchestrale, o non ne colpisce l'effetto persuasivo, conquidente, preciso.

Contro questi pericoli, in verità, egli si cautela: rifiuta il soggetto che non dà apertamente e forti le sue sensazioni favorite; non sempre però la selezione è così perfetta, che qualche tratto non resti e faccia

appello alla coscienza dell'artista, la quale è grandissima sempre. Stati morali come la gioia serena o presentita, la calma e l'agilità dello spirito, la giovialità, l'estasi, la beatitudine, l'animo fascinatore, la dolce speranza, la felicità nella gratitudine, lo spavento represso nel cuore che palpita, il lamento, la lusinga, la compassione, molti sentimenti incerti e varie impressioni della natura esteriore colle sensazioni relative, fenomeni cui accede l'arte mitigata e pensosa (come la notte lunare, il riposo delle foreste, le calme de' paesaggi, la magnificenza del sole) non sono forti suggestioni pel Verdi. La sua tavolozza orchestrale vi è poco cresciuta. L'esultanza di Oberto nella scena del secondo atto, e il suo atteggiamento di fronte alle esclamazioni del coro, è fredda scolastica; essa non ha tono artistico come la scena del duello o quella della lettera. Fede, esaltazione, entusiasmo non si rivelano nella marcia de' Crociati Lombardi, ma debole dramma a base di scale cromatiche e di tremoli fin dall'introduzione; non il tono profetico nella pittura, non l'animata giovinezza triste e pensosa delle schiave e neppure il necessario colore drammatico nel preludio del quarto atto: gingilli orchestrali invece di vere impressioni. La confusione del libretto è del tutto funesta al compositore. Le scene fantastiche della *Giovanna d'Arco*, dell'*Ernani*, dei *Masnadieri*, del *Macbeth*, riflettono in altrettanti quadri orchestrali, non le miti loro stranezze, bensì le loro impressioni sinistre e malefiche. Solo il primo e il quarto atto del *Macbeth* fanno eccezione. Ma nella scena del sonnambulismo, ad esempio, noi ritroveremo ancora il pittore dell'incidente d'impressione spaventevole, efficace nella linea e con l'armi del suo successo. E questo neppur sempre.

Giovanna d'Arco intenta al coro dei demoni e degli angioli, poi cinta di catene, infiammata dall'ispirazione e dalla fede, Giovanna d'Arco che si getta con la spada in pugno nel furor della battaglia, poscia levata dritta sulla bara e rapita in estasi, non suscita nessuno benchè fuggevole cenno istrumentale; e così neanche lo stato d'animo di Giacomo, quando dall'alto della torre egli guarda la stesa de' campi nemici. La turba dei Masnadieri che si corica e si addormenta lascia fredda, inerte l'orchestra; non così le tempeste, gli uragani del *Nabucco*, del *Corsaro*, dell'*Attila*, del *Rigoletto* e dell'*Otello*: ecco delle pitture orchestrali terribilmente belle. Eppure anche là, nella sua diversa dinamica, l'immagine doveva esser densa di suggestioni. Sfide

e pugnalate, assassinii e stragi, rampogne e maledizioni: tale è la provvida specie del sostrato descrittivo dal *Nabucco* al *Corsaro*, dall'*Ernani* all'*Attila*, dall'*Alzira* al *Rigoletto*, dall'*Aroldo* all'*Otello*. Vi è la evoluzione grafica dell'incidente orchestrale Verdiano. Il sentimento notturno delle cose è sempre la bella, viva e feconda sua pagina. Il lento passaggio che si rileva a descrizioni di altra specie di sentimenti, da principio è fatto di mere apparizioni sporadiche. L'aurora e le navicelle prodanti nell'*Attila* sono, come pittura orchestrale, un'intenzione irrealizzata; nella *Battaglia di Legnano* l'esultanza floreale, il sito ombreggiato, l'acque rilucenti, l'estasi di Lida che siede al rezzo, restano pure designazioni letterarie; così l'alba nell'*Alzira*: il personaggio è presente all'immaginazione soltanto nella sua qualità tragica. Voi non udrete nell'orchestra i lieti concenti dell'*Attila*, non le seduzioni d'Alzira, ma sì le grida selvaggie e i fremiti dell'ambascia. Lina cade ai piedi di Stiffelio implorando perdono, e l'orchestra è indifferente e nulla: il carattere delle armonie nel tempio, il prostrarsi del popolo atterrito dalla grandezza della religione: ecco il motivo. Quando l'amorosa Luisa si getta nelle braccia del vecchio Miller o a' ginocchi di Walther, il quadro è orchestralmente nullo. L'impressione della notte lunare nel *Ballo in maschera* si converte subito, senza una causa impellente, in tragica orchestrale.

Ma non è vero assolutamente che le sensazioni beneficanti non prestino, in processo di tempo, al Verdi non solo motivi di accenni, ma bensì il tema di immagini orchestrali, di pitture finite.

Già nella *Battaglia di Legnano* la solennità del momento di dolce emozione è commentata dall'orchestra all'atto in cui Rolando ridona il fanciullo alla madre, o quando l'aria echeggia del fragor dell'armi e le campane squillano a festa. La introduzione del primo atto del *Simon Boccanegra* dipinge l'Aurora; Amelia guarda il mare, e i moti dell'anima sua sono tepidamente riflessi dall'orchestra; l'estasi del padre che contempla Amelia, il doge dormiente, Genova illuminata e festosa, la benedizione degli sposi; ed ecco altrettante immagini nello specchio della musica. Una delle più belle scene, che la mano del Verdi fece stupenda, è la introduzione della *Forza del Destino*, tutta presentimento e commozione per virtù del colorito orchestrale.

Ognuno ricorderà gli eleganti intermezzi del *Don Carlo;* i giardini della regina, l'alba nel terzo atto, una solinga e triste medita-

zione piena di squisito sentimento della natura; ricorderà la mezzanotte nel *Falstaff*, l'oriental profumo dell'*Aida*, la descrizione, poetica in fondo dell'anima, nel principio del terzo atto, la notte, il chiaror della luna, le ombre dei palmizi a le rive del Nilo, ma anche gli inevitabili vortici, come impressione d'orrore che domina la fotografia dell'orchestra; ricorderà il primo atto dell'*Otello* e quanto sentimento della gioconda natura, oltre il principio, vi sia nelle sue scene; ricorderà l'atmosfera di letizia infantile e suprema, quando il coro va incontro a Desdemona con le guzle e le arpe, tutta cosparsa di incidenti descrittivi con una punta di tristezza soave. Nella espressione del sentimento locale e nella descrizione del paesaggio il maestro diede armonie seducenti all'orchestra nel secondo atto del *Don Carlo*, e tali ne ritrasse pur la scena fra Eboli e Rodrigo. Nella nota del presentimento, il vero campo delle più efficaci possibilità orchestrali, il *Rigoletto*, il *Ballo in Maschera* e l'*Otello* dimostrano successivamente il progresso dall'incidente isolato alla ininterrotta serie di simboli musicali, che si compenetrano, e lumeggiano, scena per scena, il dramma intero. Tutto un presentimento di sventura e di morte trascorre la gioconda e la triste musica dell'*Aida*; tale pur si spande ne' brani apodittici intersecanti ed avvivanti la scena fra Desdemona ed Emilia nel quarto atto dell'*Otello*, e, non più tragico, ma aduggiante e sotto la veste dell'ironia, s'innesta fra il dire di Ford, la stessa ironia, che l'orchestra tentò d'avvicinare con tocco maestro nel terzo atto del *Don Carlo* e nella smorfia del *Rigoletto*.

Ma l'orchestra ora è diventata organo dell'azione drammatica. Questo è il risultato principale della sua evoluzione.

***

L'opera del Verdi, con tutti i progressi che nessuno negherà, non ha raggiunto, nel campo della pittura orchestrale, i caratteri estremi e la dovizia espressiva della musica sinfonica moderna. Le ragioni di questo fatto sono troppo note: la forza personale, originale, del compositore non deriva, non emerge dall'abilità, ma dal sentimento; così è da questa parte che l'opera sua va intesa e giudicata. Le pagine sinfoniche del Verdi, veri poemi della natura umana, sono belle quando provengono dal cuore. Egli, grande artista, non s'impensierisce pel

maggiore o minore sfoggio di abilità tecnica; egli non confonde, come molti altri che son falsi, i mezzi col risultato, la scuola con l'arte. Perciò gli stessi primitivi preludi sinfonici del *Macbeth* restano a provare l'efficacia dell'orchestra in aiuto, a lumeggiamento della scena, sia paesaggio o sia dramma, preludi che manifestano una rapida, tersa e plastica vision delle cose, arte giovine e colorita, penetrante nell'intimo mentre dipinge l'esterno. Domina simile felice intuizione drammatica e pittoresca nel preludio del quarto atto della *Giovanna d'Arco*, in quella pagina di lagrime che è il terzo preludio della *Traviata*, e ne' diversi frammenti intermedii del *Don Carlo*. Ma sopra tutto rimarrà, verace e splendido esempio di espressione intima e sentimento della natura, il terzo preludio dell'*Aida*, un modello di altissima, indefinibile poesia.

Le sinfonie del Verdi, tra le quali alcune sono piene di slancio, di *vis* ritmica e d'effetto, giunsero a noi come la conseguenza dell'indirizzo musicale di una determinata epoca. Ricordi del periodo classico, esse rappresentano l'unico avanzo di grandi dominii, un lembo rimasto, per cui non tutta quanta la tradizione del secolo XVIII appare spezzata, un lembo di classicismo debolmente appicciato all'opera romantica. La sinfonia, più tosto che eccitare, armonizzare la nostra forza di sentire e dirigerla ad un determinato insieme di impressioni, fatta un pezzo di musica stereotipo, privata di qualunque rapporto coll'azione, si stacca dall'edificio dell'opera, è un vaniloquio talvolta fin'anco ammirevole come effetto astratto, ma, come fattore drammatico, è uno spediente nullo. Le sinfonie del Verdi soffrono tutte degli stessi difetti. Uno dei preludi già citati val meglio che la sua più magniloquente sinfonia, e il terzo preludio dell'*Aida* le val tutte prese insieme.

Con ciò io credo di toccare la peculiarità caratteristica migliore e più potente dell'opera di Verdi, quella di un'arte che merita questo nome, a differenza di molti esperimenti ginnici che oggidì sembran qualche cosa e son nulla. Ciò che elevò l'artista fu il suo costante progresso musicale poetico; fu il segreto per cui egli seppe trasportarci in mezzo a scene, a drammi commoventi, a fantasie che ci trassero lungi dalla vita reale e ci fecero vivere come per forza d'incanto. Questo progresso musicale poetico è sparso su parecchi momenti visibili: dopo il canto drammatico, l'accompagnamento istru-

mentale che, da semplice cornice, diventa quadro, paesaggio o dramma: l'incidente orchestrale descrittivo che, isolato prima, si fonde poscia coll'azione, con cui accentua la sua stretta affinità nella forma, nella dinamica, nello stile.

Su que' diversi momenti principali diressi la mia indagine non breve, e man mano che essi apparivan chiari, io mi ingegnai di seguirli nella loro evoluzione progressiva, sia in un complesso di opere sia nell'opera isolata. Come a tutti gli altri, diedi un valore, altrimenti negletto ma che parmi giusto e doveroso rilevare, ai caratteri ultimamente osservati nel comento dell'orchestra, perchè generatori di pitture sinfoniche, le quali rappresentano la scena drammatica e gl'intenti del poeta con quella necessaria efficacia, cui la stessa voce umana in un col gestire vien meno.

E Verdi, raggiunta così la intera coscienza della sua missione d'artista, fece di essa il carattere più alto e comprensivo della sua opera totale.

L. TORCHI.

VERDI E LA CARICATURA

Se l'immaginazione del caricaturista riceve alimento e forza solo da quanto si discosta dalle leggi naturali e dalle abitudini normali; e la matita dell'artista si fa più spiritosamente briosa, allorchè trovasi al cospetto delle caratteristiche umane deformate da scherzo di natura, esagerate da abitudini di vita, o comechessia fuorvianti dai limiti che paiono fissati ai caratteri dell'uomo normale, la figura di Giuseppe Verdi non doveva esser certo di quelle che davano modo ai maestri della caricatura di segnare un'impronta durevole.

Pur la gran fama, e la diffusione immensa della sua musica non potevano lasciar del tutto indifferente questo genere d'arte, e non pochi tentarono di far crescere su un terreno per natura sterile, talora perfino sconfinando dai limiti prefissi, prodotti ch'essi speravano buoni e durevoli; e così i punti più caratteristici e i più luminosi della vita del maestro possono con sussidio della caricatura, essere ricordati con interesse.

Caratteristica principale della vita come della persona di Giuseppe Verdi si è l'equilibrio, la normalità. Si direbbe anzi che in lui le doti morali e le qualità fisiche riunite in così armonico amplesso tentino di presentarci il *tipo* nobile e progredito dell'uomo normale.

E come mai, si domanderà, poteva l'artista porre in evidenza i tratti anormali di un tal uomo, di cui era carattere precipuo la perfezione della normalità? A che doveva ispirarsi la punta mordace del disegnatore?

VERDI

Par G. PILOTELL

Fig. 1.

Non tratti del volto esagerati per contorno o proporzione: non espressione particolare dei lineamenti che rivelassero una tendenza speciale dell'animo; non la statura che sconfinasse per eccesso o per difetto dalla media normale; non un'andatura ridicola o grottesca, pomposa o superba, od indicante una qualsiasi *posa*; non il modo di vestire

caratteristico per forma o qualità di stoffe, per taglio o foggie speciali. Nè la sua arte era nella forma o negli intenti rivoluzionaria, e neppure egli teorizzò mai, nè fu indotto nè trasse altri in polemica.

IL MAËSTRO VERDI, PAR GÉDÉON

Fig. 2.

Nulla, insomma, nulla affatto prestava al desiderio dell'artista una mano amichevolmente aiutatrice.

Spigoliamo fra il materiale raccolto per una storia della caricatura

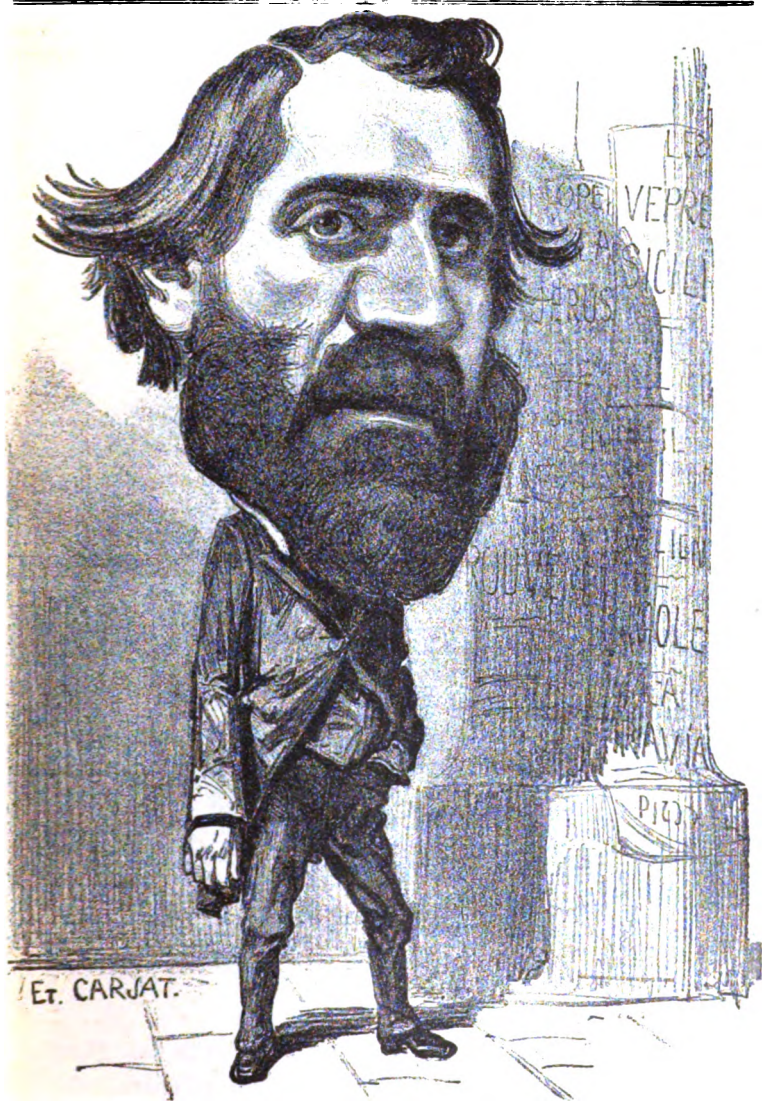
DIOGENE

VERDI

Fig. 3.

Verdiana, per vedere com'esso si sia tratto d'impaccio.

Ed ecco anzitutto la caricatura generica dell'artista che non sa rappresentare in lui che il musicista trasformato in un suonatore volgare, al più con qualche allusione alla sua arte. Le principali, francesi, sono del 1867-68 e si riferiscono al tempo della prima esecuzione del *Don Carlos* (Parigi, marzo 1867) ed ai furori destati dal *Trovatore* nella medesima città.

M VERDI

Fig. 4.

Discreta quella del Pilotelli (fig. 1), pubblicata dal *Bouffon* il 27 marzo 1867 subito dopo la rappresentazione all'opera.

« Ieri sera il *Don Carlos* non ebbe il successo che io sperava », scrive il Verdi al Senatore Piroli; ed ecco spiegato il carattere quasi oggettivo di questa caricatura.

Anche l'altra del Gédéon (fig. 2), che porta i due versi:

> Mieux que le marronier par le temps refroidi
> L'art en ce mois de mars sur la scène a VERDI

Verdi

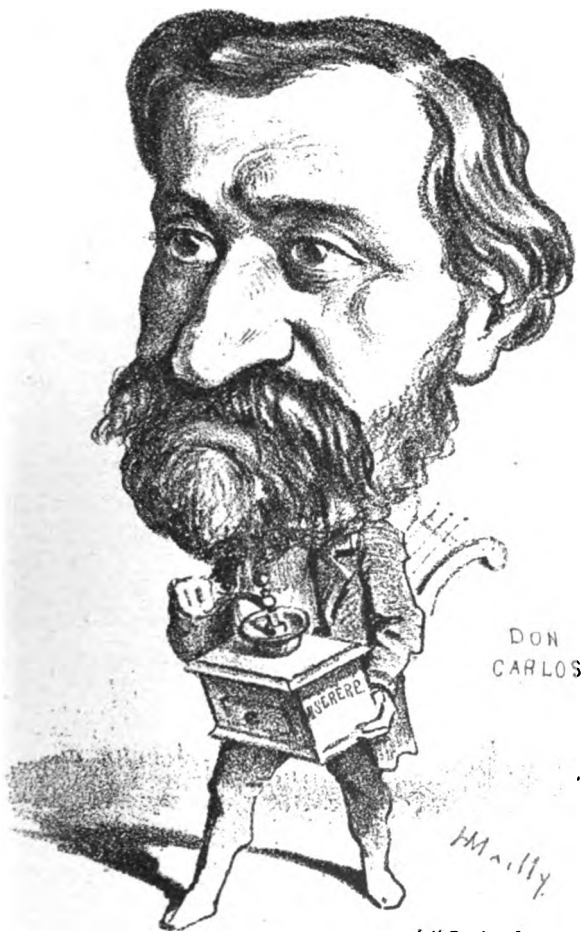



Fig. 5.
Caricatura di Mailly. Verdi al momento del grande successo del *Trovatore*.

non si attenta di giudicare l'arte del maestro.

Carjat non è più felice degli altri nella rappresentazione della fi-

gura che disegna (fig. 3) nel giornale umoristico *Diogène*; e Humbert raffigura Verdi che porge al pubblico la sua *Giovanna d'Arco* (fig. 4).

Non sappiamo trovar lo spirito che informa la caricatura del Mailly, che mentre il *Trovatore* trionfa a Parigi non sa trovar di meglio che raffigurar Verdi in un macinatore di caffè, colla lira appesa alle spalle (fig. 5).

Fig. 6.

Più nobile, almeno come intendimento, è quella del Dantan apparsa nel 1866, che ci dà un Verdi dalle zampe e dalla criniera leonina (fig. 6) e che porta la scritta:

> Il a des fiers lions la griffe et la crinière.
> Trouver est son triomphe à ce maître hardi.
> Il suit à travers champs des chemins sans ornière.
> L'art fleurira toujours tant qu'il aura Verdi!

Artisticamente più significanti sono forse quella del luglio 1883 (fig. 7), e l'altra pubblicata all'epoca dell'ultima visita di Verdi alla capitale francese, se non erriamo, nel 1898 (fig. 8).

Fig. 7.

Possono completare la serie delle caricature *generiche* le due pubblicate allorchè si trattò di includere Verdi nella nuova *infornata*

di senatori (1874) e si discusse in quale categoria di senatori egli avrebbe potuto entrare (figg. 9 e 10).

MAESTRO VERDI.— Je lui aurais bien fait passer, moi, a d'Annunzio, sa pièce italienne.

Fig. 8.

Dopo l'uomo, la sua opera, ed ecco una serie abbondantissima, se non sempre interessante, di caricature delle opere principali.

Il confronto di due esecuzioni del *Trovatore* a Parigi, 1857, all'Opéra e al Teatro Italiano dan modo al Michelin di satireggiare l'esecuzione, gli artisti, la messa in scena (figg. 11 e 12). Si sa che il *Trovatore*, divenuto *Le Trouvère*, era rappresentato allora per la prima volta all'Opéra, mentre al *Théâtre Italien* era già stato rappresentato fin dal dicembre 1854. Esecutori all'Opéra erano le sig.e Gueymard e Borghi-Mamo, e i sig.i Gueymard e Bonnehée. Al Teatro degli Italiani in quell'anno erano interpreti del *Trovatore* la Frezzolini, Mario e Graziani.

Fig. 9. — Dal Giornale " Il Trovatore „, 29 novembre 1874.

La caricatura del Colonna di Napoli (fig. 13) si riferisce al con-

Fig. 10. — Dal Giornale " Lo Spirito Folletto „, 17 dicembre 1874.

IL TROVATORE ET LE TROUVÈRE AUX ITALIENS ET A L'OPÉRA,
par MARCELIN.

Fig. 11.

tratto e alla sua esecuzione per l'opera *La Forza del destino*, scritta per il teatro Imperiale di Pietroburgo, ed ivi rappresentata per la prima volta il 10 novembre 1862.

IL TROVATORE ET LE TROUVÈRE, — par MARCELIN (suite).

IL TROVATORE ET LE TROUVÈRE, — par MARCELIN (suite).

Fig. 12.

Rappresenta le vicende di quest'avvenimento dall'istante in cui Verdi riceve la proposta a quello in cui ritorna in patria. Si vede nelle poco

IL TROVATORE ET LE TROUVÈRE, — par MARCELIN (suite).

IL TROVATORE ET LE TROUVÈRE, — par MARCELIN (suite).

IL TROVATORE ET LE TROUVÈRE, — par MARCELIN (suite).

Fig. 12.

spiritose trasformazioni, che il disegnatore aveva un'idea assai curiosa della Russia . . . . .

IL TROVATORE ET LE TROUVÈRE, — par MARCELIN (suite).

Fig. 12.

L'insuccesso del *Simon Boccanegra* a Venezia nel 1857 provoca alcune caricature, di cui diamo qui la riproduzione. Sono tolte dal

Fig. 13. — Caricatura del Colonna di Napoli (1862?)
(Fa parte di una ricca raccolta di stampe teatrali del Sig. P. Luzzietti di Roma).

Giornale: *L'Uomo di Pietra*, gennaio 1859 (fig. 14 e 15), ed a noi

Fig. 14. — Dal Giornale " L'Uomo di pietra „ 29 gennaio 1859.

pare ben curiosa la leggenda che sta scritta sotto una di esse: « Mu-

Fig. 15. — Dal Giornale " L'Uomo di pietra „ 29 gennaio 1859.

nizione di dottrina musicale indispensabile pel pubblico che vuol

divertirsi col nuovo genere di musica del M° Verdi ». Ed il disegno vorrebbe rappresentare (fig. 16) Riccardo Wagner che in una carrettella trascina un carico di trattati di armonia e di contrappunto, necessari, secondo l'opinione di quei tempi, per comprendere la musica del *Simon Boccanegra*!

Fig. 16. — Dal Giornale " L'Uomo di pietra ", 29 gennaio 1859.

Nella stagione successiva (1858) l'Opera doveva rappresentarsi a Napoli. Pare che gli abbonati, dopo l'insuccesso di Venezia, vedessero di mal occhio e non gradissero la rappresentazione di quest' Opera. L'autore del disegno, che è il Colonna, cerca d'interpretare il loro pensiero (fig. 17). Sotto al disegno sta la scritta: *Prognostico per la prossima stagione teatrale. Ben tornato.* Si sa che queste prevenzioni furono sfatate, poichè l'opera ebbe a Napoli un buonissimo successo.

L'11 marzo 1867 si rappresentava per la prima volta il *Don Carlos*, e giudice sovrano doveva essere questa volta il pubblico dell'Opéra di Parigi. Il successo teatrale, come si sa, non fu felice, e la musica fu variamente giudicata.

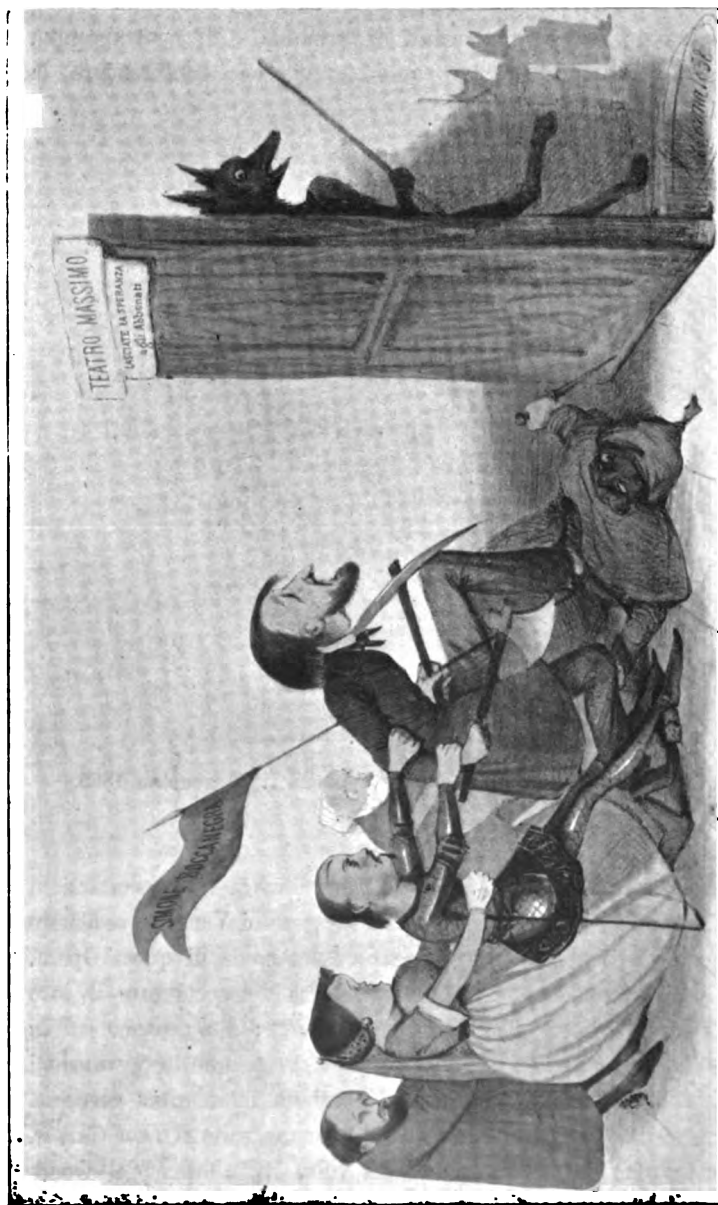



Fig. 17. — Caricatura del Colonna di Napoli (1858).
(Fa parte di una ricca raccolta di stampe teatrali del Sig. P. Luzzietti di Roma).

Una caricatura che si atteggia a critica, è quella pubblicata a questo proposito il 29 marzo 1868 nel *Trovatore* (fig. 18).

Il caricaturista, che in quella musica non aveva saputo scorgere alcuna linea, alcun disegno, e da tutto l'insieme non avea riportato che l'impressione di un'immensa confusione, concreta il suo concetto in questa immane caldaia, raffigurante il Verdi stesso, da cui escono, spinte dal vapor acqueo, le note a frotte, senza nesso e senza una direzione prestabilita.

Ed a proposito di quest'opera, ecco una caricatura del Teja pubblicata nel *Pasquino*, che vorrebbe commentare umoristicamente il libretto (figura 19).

Fig. 18.
Dal " Trovatore „ di Milano, 29 marzo 1868.

E poichè abbiamo accennato alla matita del Teja, ci piace riportare qui una caricatura riferentesi all'*Aida*, dettata dai medesimi intendimenti (fig. 20).

Sempre riferentesi all'*Aida* è una serie di caricature abbastanza curiose pubblicate a Parigi, che qui riproduciamo (fig. 21). È un commento buffonesco dell'azione, illustrato ed accompagnato dalla musica (quasi sempre erroneamente trascritta) delle altre opere Verdiane.

La musica che accompagna ad es. il n. 2, è quella del *Rigoletto*: « Questa e quella per me pari sono ». L'altra del n. 9 è del *Trovatore*: « Giorni poveri vivea ». Al n. 14 si applica il cantabile del *Rigoletto*: « Bella figlia dell'amore », e così via.

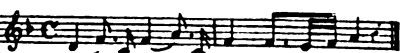
Ed ecco, sempre a proposito dell'*Aida*, una caricatura portoghese (fig. 22). Non potremmo indicare con precisione il valor della satira, se pur satira v'è.

Non frequenti volte la caricatura dell'opera Verdiana si atteggiò al motteggio della politica italiana, pur tuttavia qualche saggio abbiamo potuto raccogliere.

DON CARLO, OPERA IN CINQUE SALMI — Esercizi spirituali di Verdi, ridotta ad uso quaresimale da TEJA. (ATTO QUARTO)

Fig. 20.

N° 8.
CHŒUR.

Mi_ei si_gno_ri à cheval et aux ma_gasins reunis 5 »

N° 11.
DUETTO
Sopr: Ten:

T'a _ mo, si, t'a_mo . la_gri _ me 4 »

Fig. 21.

N° 13.
CHŒUR des
FULBERTS
sacrificateurs.
9 »
Pas.de.pi_e ta si_gnor pour Thadèmes

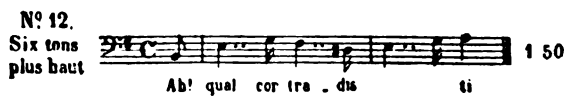



Fig. 21.

Trovatore.

Fig. 21.

Eccone un primo del 1866, in cui Vittorio Emanuele e l'Italia si appropriano con altissimo significato ed intendimento nobilissimo

Fig. 21.

le parole che nel duetto del *Trovatore* il Cammarano mise in bocca a Manrico e ad Eleonora.

Dopo l'alto ideale della patria ecco raffigurato il volgare interesse della politica quotidiana. La rappresentazione grafica però ne è briosa, e non priva di sano umorismo.

Fig. 22.

Nella prima (fig. 24) è l'Opposizione che, credendo di aver disfatto ed annientato il vecchio di Stradella, s'accorge che chi fu vinta e cadde nel sacco si fu invece la figlia sua, la famosa *pentarchia*!...

Il disegno è di Casimiro Teja, ed apparve nel *Pasquino* del 27 dicembre 1885.

Fig. 23.

Nella seconda (fig. 25) il granitico Magliani si trasforma in Violetta della *Traviata* e presenta le sue sembianze piene di vita e di

abbondanza nel primo atto, e scheletrite e deformi nell'ultimo.

Fig. 24.

Fig. 25.

Anche questa caricatura ha la firma di Casimiro Teja e porta la data del 24 gennaio 1886.

Ecco la leggenda che la illustra:

Libiam (*) nei lieti calici
Che abolizione infiora
Del macinato orribile
Dannato alla malora
E del Corso forzoso
Condannato al riposo
Libiam..... Libiam..... Libiam.....

Addio del passato
Bei sogni ridenti
Le rose al bilancio
Già sono pallenti
Milioni si vedono
A cento sparir,
E i buoni che credono
Già tutti svanir!

(*) Non si comprende come i coristi, che nel primo atto gridavano più forte: *libiam, aboliam, aboliam!* ora scendano in orchestra a fischiare.

Fig. 26.

Anche la politica portoghese ha dovuto passare sotto il giogo della caricatura Verdiana, e ne sia prova il disegno che presentiamo, di cui però ci sfugge il significato.

Gli eventi della vita musicale del grande Maestro diedero occasione a parecchie illustrazioni. Negli ultimi anni, quando cioè la gloria al maestro era già decretata, le caricature si fecero più notevoli e più abbondanti; ne diamo in saggio qualcune delle migliori.

Fig. 27.

Fig. 28.

La fig. 27 è tolta dal Giornale *Lo Spirito Folletto*, 1° aprile 1880, e rappresenta il Verdi accolto trionfalmente a Parigi in occasione delle rappresentazioni di *Aida*. Una voce sola scordata, nel concerto delle lodi, quella del rospo che si permise qualche appunto salace all'opera Verdiana. Un cartello appeso ad un'asticella porta la scritta: « M. Camille Sans-Sens commun ».

Il disegno della fig. 28 apparve nel Giornale « *L'Uomo di Pietra* » di Milano il 22 aprile 1893. Nell'occasione delle Nozze d'argento dei Sovrani d'Italia, molti principi italiani e stranieri si trovarono a Roma nell'aprile del 1893. Il caricaturista ha voluto significare che Verdi solo pesava nell'opinione pubblica assai di più, che tutti i principi riuniti.

La figura segnata col n. 29 è dovuta alla matita del celebre Caran d'Ache e si riferisce al viaggio di Verdi a Parigi nel 1894.

Fig. 29.

La leggenda che accompagna ogni disegno ne spiega a sufficienza il significato umoristico.

Neppur dopo morte Verdi è stato risparmiato dalla caricatura. Il « Floh » di Vienna lo rappresenta (fig. 30) quale suonatore ambulante di organetto che si presenta alle porte del paradiso per esservi ammesso. Wagner in persona affacciandosi ad una finestra ammonisce il portinaio, un San Pietro dalle sembianze rotondamente tedesche, di mettere alla porta quel volgare fabbricatore di musica da ballo!...

AU PARADIS DES MUSICIENS
WAGNER — Concierge, flanquez-moi à la porte ce mouleur de valses.
(*Floh*, Vienne.)

Fig. 30.

Una serie di caricature che non possiamo ommettere, perchè forse la più artistica, certamente la più umoristica, si è quella pubblicata in varie riprese sul *Guerin Meschino* di Milano, all'epoca dell'*Otello* e del *Falstaff*, di cui ci piace riportar qui le migliori.

La fig. 31 rappresenta il maestro e gli attori coperti da una campana di vetro, che stanno provando l'*Otello*. Nessuno dovea conoscere i particolari di quest'opera importante prima della rappresentazione in teatro, e la leggenda che sta sotto la caricatura indica quale provvedimento il Ricordi aveva creduto di prendere affinchè nulla trapelasse del gran segreto.

Il n. 32 si riferisce pure alle prime rappresentazioni dell'*Otello*, ed è illustrato a sufficienza dalla leggenda che riportiamo.

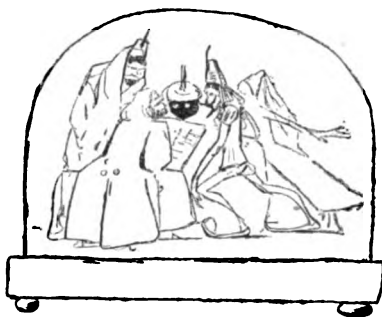



Fig. 31. — Dal " Guerino „, 30 genn. 1887.

Perchè di proeuv s'ha de senti nagott
Nemanch a la lontana,
El Ricord l'ha pensaa de quattà sott
Maester e cantant a ona campana.

Fig. 32. — Dal " Guerino „, 8 febbraio 1887.

Quand el Verdi in personna el sarà stuff
De vegni a la ribalta a ringrazià,
E i Milanes — seguitaran di mes
A sbatt i man, a ciamall, a sbragià,
Per no lassai li muff
O fai deventà matt,
Bisognarà che du corista in maja
Per lo men porten foeura quel ritratt
Che del nost Vecc ha pitturaa el Barbaja.

Ed ecco nella fig. 33 rappresentati i due autori che danno l'ultimo tocco al *quadro* finale.

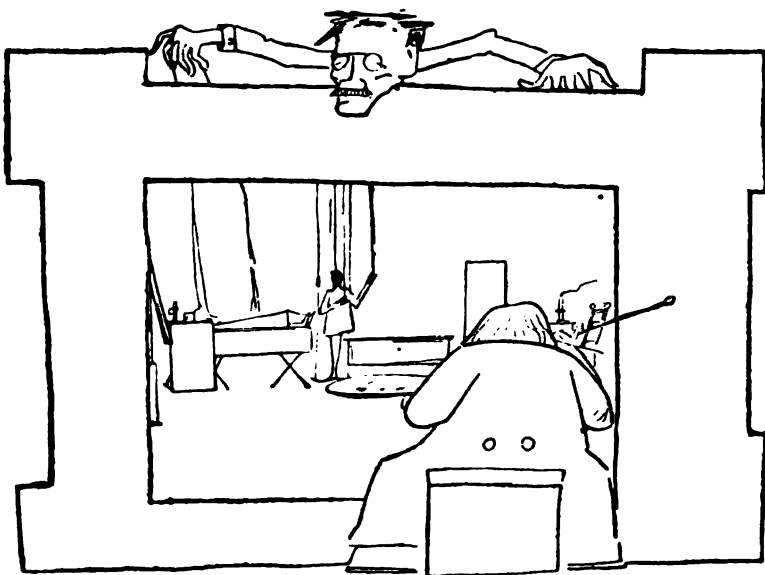



Fig. 33. — Dal " Guerino ", 20 febbraio 1887.
Ultimo tocco di Verdi e Boito al quadro finale in cornice dell'*Otello*.

Fig. 34. — Dal " Guerino ", 12 febbraio 1893.

La fig. 34 è un riuscitissimo medaglione - ricordo portante l'effigie dei due autori del *Falstaff*. Il caricaturista bene augurando all'arte italiana, fa voti che all'ombra del cappellone stia per fiorir presto anche il.... Nerone.

E con questo augurio, che sta per avere la lieta sua attuazione, vorremmo anche noi finire questi appunti, se non restasse una caricatura che pur non ritraendo le sembianze del Verdi ne ritrae un atteggiamento in forma tanto umoristica che sarebbe peccato privarne i nostri lettori cortesi.

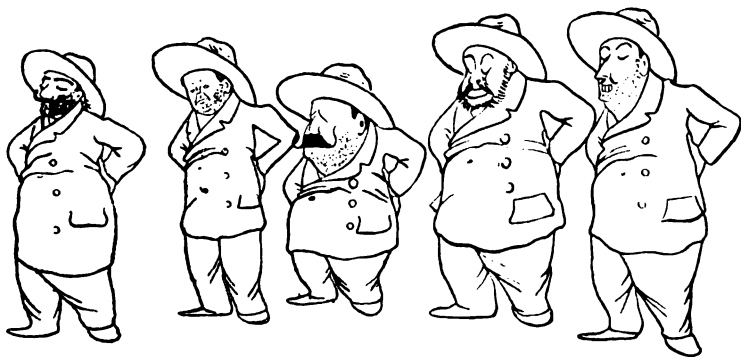
Fig. 35.

Fra i ritratti del Verdi eseguiti quando si rappresentò il *Falstaff* nel 1893, ve n'era uno che qui riproduciamo (fig. 35), in cui accanto al Boito ritrattato di faccia in piedi, si vede il Verdi colle mani sui fianchi in attitudine di riposo.

L'arguto caricaturista del *Guerin Meschino* ne ritrae questo disegno (figura 36).

Qualunque nostro commento guasterebbe l'impressione di sano umorismo che desta questa caricatura e la leggenda che la spiega.

Il materiale raccolto per la storia della Caricatura Verdiana è ancora abbondantissimo. Si potrà più tardi illustrare efficacemente la vita del maestro con questo nuovo ed interessante elemento d'arte? Lo speriamo.

Il nuovo atteggiamento della giovane scuola musicale italiana.

Coi man sui renn, in giacca e cappellon,
De Verdi i hemm faa sulla fotografia;

Ma nun semm minga, in quanto a fantasia,
Chi sarà tra de lor Verdi de bon.

Fig. 36.

Giuseppe Bocca.

ANEDDOTI VERDIANI

(Ricordi personali).

Modesto oltremodo come artista, come italiano l'orgoglio del Verdi non conosce misura.

Ricordo che un giorno, ai Bagni di Montecatini, in una delle consuete passeggiate estive nel pomeriggio, mentre si parlava di musica e delle diverse scuole e maniere contemporanee, il Maestro si arrestò ad un tratto. E, ritto sulla ancor forte persona, con quella sua bella testa fieramente atteggiata, sulla quale il sole vivido d' agosto dardeggiava un raggio infuocato, mi piantò in faccia quei suoi occhi luminosi e mi apostrofò rudemente dicendomi: « Vi pare che la mia fisonomia sia quella di un tedesco?... Vi pare che sotto a questo sole e questo cielo io avrei potuto scrivere il *Tristano* o la *Trilogia*?... Siamo italiani, per Dio! in tutto, anche nella musica! ». Confesso che rimasi muto, estasiato, come dinanzi alla visione d' un Verdi immortale!

Una parentesi: descrivendo il Verdi ho qualificato i suoi occhi coll'aggettivo di « luminosi ». Avverto che non l'ho detto a caso — gli occhi del Maestro erano, in certi momenti, veramente tali. — Chi mi fece notare, pel primo, lo strano fenomeno fu l'amico e scultore insigne Giulio Monteverde. — Andando con lui una mattina alle Sorgenti del Tettuccio, egli mi disse: Hai mai guardato il Verdi da lontano? — Non so... non lo ricordo — risposi. — Ebbene adesso ne faremo insieme l'esperienza. — E invitandomi a camminare con lui mi fece fermare ad un certo punto abbastanza lontano — un cinquanta metri circa — da dove si poteva, senza essere notati, osservare tranquillamente il Verdi. — Questi era seduto sopra una panca di legno in faccia al luogo ove noi ci trovavamo. — Lo vedi?

— mi disse Monteverde. — Lo vedo sì, ma non ne distinguo i tratti. — Benissimo: aspetta ch'egli alzi gli occhi e vedrai. — Aspettammo pazientemente qualche minuto. — Finalmente il caso ci servì. — Verdi, per non so quale motivo, sollevò improvvisamente le pupille, e fu allora che mi apparve il fenomeno: mentre i tratti della fisonomia del Maestro rimanevano confusi e indistinti, io vidi esattamente i suoi occhi come se mi fossi trovato a due passi da lui. — È un fenomeno di luce, mi disse il Monteverde, di cui non ho mai notato l'uguale. Negli occhi del Maestro brilla una fosforescenza che illumina i suoi occhi e ce li fa distinguere quando il volto, per la sua distanza, non può esserlo ancora.

Poichè sono a Montecatini ci resto ancora un momento per narrare un episodio che vale, nella sua semplicità, a descrivere la bontà dell'animo di Lui e, in pari tempo, la sua sensibilità nervosa. — L'uomo e l'artista ci hanno entrambi la loro parte.

Alceste Corsini, l'arguto e geniale Stenterello, morto or sono cinque anni, soleva venire a dare un corso di recite al piccolo teatro dei Bagni di Montecatini durante il mese di luglio, nella quale epoca era certo di trovare fra i villeggianti del Tettuccio l'illustre Maestro. Il quale era felice di andare di tanto in tanto a passare una serata, insieme alla sua signora, dallo Stenterello Corsini e di battere anche le mani alle arguzie del faceto artista toscano. Il povero Stenterello ne era pazzo di gioia e non mancava mai di recarsi ogni mattina al Tettuccio per consegnare personalmente al Verdi il programma dello spettacolo serale. A questo proposito rammento un aneddoto curiosissimo. — Nel luglio del 1892 il Corsini aveva annunziato da tutti i muri e da tutti gli alberi di Montecatini la sua serata di beneficio. — Per la circostanza egli aveva preparato un *album* in bianco, coll'intenzione di arricchirlo delle firme più notevoli della colonia bagnante e avere così un grato e serio ricordo della serata. Sapendomi nelle buone grazie del Maestro, con il quale vedevami insieme sovente, il Corsini venne da me e mi pregò di essergli intercessore presso il Verdi onde ottenerne la preziosa firma. Alle sue insistenti preghiere io risposi con un buon consiglio: incoraggiandolo cioè a tentare egli stesso la prova senza intermediarî di sorta. Al buon Alceste, tanto ardito sulla scena, mancava però il coraggio necessario, tanto che volle — ed ottenne — che io favorissi almeno con la mia

presenza il momento della sua dimanda. — E così fu stabilito che egli, il Corsini, ci avrebbe aspettati, il Verdi e me, al ritorno dalla passeggiata pomeridiana, sulla piazzetta che dà accesso alla parte interna della Locanda Maggiore, ov'era situato il quartiere del Maestro. L'appuntamento riuscì fortunatissimo. Io vedo ancora il Corsini col suo bravo *album* in mano, avanzarsi trepidante innanzi al Verdi e balbettare le prime parole, allorquando da una porticina terrena attigua alle cucine dell'albergo un maledetto guattero esce fuori munito di un enorme *tam-tam*, e all'improvviso, senza che nessuno di noi si fosse accorto della sua presenza, ci scarica sulle orecchie la più formidabile tempesta istrumentale che si possa mai immaginare !... A quei colpi di tuono il Verdi è preso da un soprassalto nervoso furiosissimo, e in men che non si dica, superando d'un salto, con una vivacità giovanile incredibile, i quattro o cinque gradini della scaletta esterna, sparisce dai nostri occhi, lasciando in asso me e il povero Corsini, il quale, esterrefatto da quella fuga, non si cura nemmeno di raccogliere l'*album* gettato rabbiosamente in terra dal Maestro. Dopo un momento il Corsini ritrova però la sua bizza e la sua *voce* toscana, con la quale comincia ad apostrofare eloquentemente il malaugurato guattero autore di tanta iattura ! Fu fortuna che vi fossi anch'io, diversamente il guattero avrebbe passato un brutto quarto d'ora. — Stenterello era divenuto un leone ! Faceva paura a vederlo ! — Il Verdi riparò la sera stessa alla involontaria sgarberia recandosi in teatro, facendo chiamare nel suo palchetto il Corsini e mettendo tanto di firma in testa all'*album* del beneficato. — Povero Alceste ! Come fosti felice quella sera e con quanta anima e spirito recitasti il tuo « Fante di fiori ».

Questo tratto gentile del Verdi non è un caso solitario, ma non è nemmeno un caso frequente. Spirito superiore, il Verdi è anche un filosofo. — Come tale egli discende assai difficilmente al livello comune o almeno non vi resta che pochissimo e sempre a disagio. — Egli sa che questa sua discesa non può procurargli che due cose: la seccatura o l'adulazione — ambedue aborrite da lui.

Un giorno una distinta signora fiorentina mi pregò che la presentassi al Maestro. — Prima di farlo io la prevenni che si fosse guardata bene dall'esprimere in nessun modo la sua ammirazione per l'Artista e la sua compiacenza nel conoscerlo. — Mi promise che sa-

rebbesi uniformata al mio consiglio, senonchè l'emozione la vinse e, non appena il Maestro le ebbe pòrta la mano, la signora si diè a baciarla con trasporto, accompagnando i baci con esclamazioni di suprema ammirazione. — Il Verdi ne rimase così irritato che si sciolse con mal garbo da quella effusione di tenerezza devota e le volse le spalle senza pronunziare una sola parola. — Io poi ebbi da lui poco dopo il resto... del carlino.

Ben diversa fase ebbe invece la presentazione di Gemma Bellincioni. — La insigne artista tenne tanto caro il mio avvertimento che io non aveva ancora terminato la formola sacramentale della presentazione, che la celebre Violetta, con un trasporto istantaneo e pieno di grazia, ricinse delle sue braccia la testa del Grande Maestro e scoccò sulle di lui guancie due sonorissimi baci... E tutto ciò senza profferire una sola parola..... Il Verdi ne ricevette una impressione tutt'altro che spiacevole; anzi ne provò un'intima compiacenza, e rivolgendosi a me, dopo che la Bellincioni si era già accomiatata, mi disse: « Ecco, vedete, una donnina che mi piace... mi piace assai... Peccato!... Peccato! » Tutto il rammarico dell'illustre settuagenario era racchiuso in quella triste parola!

L'irritazione nervosa del Verdi si dissipava facilmente senza lasciar traccie; non così però il suo risentimento.

Un doloroso esempio, che ebbe una enorme importanza sullo svolgimento dell'arte nostra, fu l'improvvisa inimicizia sorta fra il Verdi e il Mariani — alla quale il Wagner e le sue opere debbono il loro ingresso trionfale in Italia. Qualunque possano essere state le cause di questa inimicizia e da qual parte sia avvenuta la prima offesa ad un legame quasi fraterno fra i due grandi artisti, certo è che il Verdi serbò risentimento costante e profondo, non attenuato nemmeno dalla morte prematura del Mariani. — Ormai è noto come il Mariani fu, nel *Don Carlos*, il collaboratore del Verdi; lo fu anzi tanto che, dopo la sua morte, il *Don Carlos* sparì quasi del tutto dalle grandi scene ove il Mariani lo aveva vittoriosamente condotto, o se qualche volta, e a rari intervalli, tentò farvi ritorno senza la bacchetta del Direttore Principe, l'esito fu sempre mediocre, quando non assolutamente cattivo. Ebbene, se il Verdi avesse avuto coscienza certa — come l'aveva — che il soffio animatore del Mariani sarebbe bastato a far risorgere e rivivere il *Don Carlos*, ebbene egli non avrebbe fatto ta-

cere il suo risentimento. — L'uomo era così fatto. — E pertanto il *Don Carlos*, che il Mariani aveva fatto passare bello e vittorioso dinanzi ai pubblici di Genova, Bologna, Parma, Sinigaglia, ecc., entrò in un periodo di lenta decadenza da cui non è più uscito. — Il dissidio col Verdi impedì al Mariani di dirigere l'*Aida*, alla cui musica la magica bacchetta del Mariani riservava forse una di quelle sorprese di cui egli solo possedeva il meraviglioso segreto. Vero è che quella volta fu il Mariani che non consentì. — Le amichevoli sollecitudini, mercè le quali si tentò di vincere la resistenza del celebre direttore, furono tutte inutili. — Ormai la siepe era troppo alta e spinosa perchè da una parte o dall'altra si potesse tentarne la salita. — Oggi, tanto il Verdi che il Mariani sono morti e non è il caso di rovistare sottilmente fra le ceneri di due fuochi del tutto spenti.

Se il Verdi, come uomo, non era immune di debolezze, come artista invece era di una grandiosità superiore.

La grandezza e la supremazia artistica dell'Italia: ecco il sogno, l'idealità, l'aspirazione nobilissima del Verdi. — Compreso tutto in questa grande missione di patriottismo e di arte, egli non si appaga, come il Rossini, del conquistato fasto glorioso che, dopo l'*Aida*, Egli, forse, dispera di potere accrescere. Nell' apparente casalingo riposo della sua Villa di Sant'Agata, Egli guarda, vigila, esamina l' orizzonte; e allorquando gli sembra che la luce d'oltr'alpe varchi i nostri monti e minacci inondare la terra d'Italia, il Vecchio Glorioso ravviva la fiamma del suo intelletto e un nuovo incendio verdiano divampa sulla scena.

L' eremitaggio di Sant' Agata, come il Verdi suoleva chiamarlo, potrebbe paragonarsi al non meno solitario asilo di Caprera, dove un altro Grande, cotanto simile al Verdi per austerità di carattere, per fede politica e anche per sembianze, aveva un tempo modestamente rinchiusa la sua persona gloriosa. — Da quel lembo isolato di terra, ogni qualvolta però la libertà dei popoli oppressi mandava un grido di soccorso, salpava, rapido come la folgore, Giuseppe Garibaldi, e il Genio vittorioso delle battaglie aleggiava sempre vicino a lui. Vinta la battaglia, conquistata alla patria un'altra verde fronda di lauro,

Giuseppe Garibaldi e Giuseppe Verdi rientravano modestamente nel proprio asilo, sdegnosi entrambi d'un plauso che la sublime semplicità della loro anima non riusciva a comprendere.

Ricordo ancora, come un avvenimento di ieri, la prima rappresentazione dell'*Otello* alla Scala. La vastissima sala rigurgitava del pubblico più disparato ed eletto che siasi mai dato convegno ad una prima rappresentazione. Erano sedici lunghi anni che il genio del Verdi rimaneva muto e inoperoso. Durante questo periodo, sulle scene italiane e straniere era passata una generazione di musicisti vecchi e nuovi, recanti ciascuno una nuova verdeggiante palma sulla crepitante ara dell'arte. Gli stranieri, specialmente, avevano bruciato la mèsse migliore, convinti che il fumo delle ormai passate glorie verdiane non avrebbe più ingombrato la giovane atmosfera melodrammatica.

L' annunzio dell' *Otello*, del nuovo e inaspettato tributo artistico del Verdi aveva quindi riempito di profondo stupore il mondo musicale. — Che cosa avrebbe potuto mai essere la nuova musica concepita dal settuagenario Verdi? Sarebbe stata forse un ritorno a quel famoso antico da Lui tanto predicato, ovvero la fantasia del Maestro avrebbe saputo sciogliere un nuovo, ardimentoso volo attraverso le imbalsamate foreste dell'*Aida*? La voce interrogativa di quel problema serpeggiava diffidente, avvalorata dalla tarda età del Maestro. — Trepidanti e indifferenti, tutti avevano voluto ugualmente trovarsi quella sera alla Scala per udire e giudicare la musica dell'*Otello*.

Non era trascorso però il primo atto, direi anzi meglio, la prima metà di esso, che ogni dubbio, ogni diffidenza era svanita. La voce di Otello era pur sempre quella vittoriosa del Genio ridesto; ed era voce nuova, audace, inattesa, che distruggeva ogni legge e convenzione dell'antica tecnica e sorpassava ogni altro confine. — Eppure, fenomeno mirabile, entro quella improvvisa distesa d'orizzonti nuovi e luminosi continuava a rispecchiarsi limpida e serena la fisonomia italiana del Verdi. — Lo stesso sorprendente fenomeno si rinnuova nel *Falstaff*, suo ultimo capolavoro, vivido per freschezza ed originalità suprema d'immagini, di disegno e di colore. — Il sorriso, mancatogli nei primi anni della sua carriera, il Vecchio Glorioso lo trova vicino a' suoi ottant'anni, e lo trova limpido, spontaneo, disinvolto,

genialmente incantatore. — Noi italiani che possediamo la grande opera buffa rossiniana, abbiamo veduto nel *Falstaff* un nuovo ed inaspettato miraggio di cui non avevamo sentore: i francesi che avevano la commedia musicale di Auber e Boildieu e i tedeschi che pur vantavano quella di Mozart, rimasero stupefatti dinanzi a codesta inaspettata manifestazione di arte.

Precedendo di parecchi passi il movimento evolutivo del melodramma comico contemporaneo, Verdi ha voluto che la sua ultima parola trovasse una eco crescente di plauso nella generazione prossima: la straordinaria modernità del *Falstaff*, forse eccessiva per noi, costituisce la maggior gloria del suo autore. — Mentre il Verdi scriveva la musica del *Falstaff*, faceva la sua apparizione trionfale la *Cavalleria Rusticana* del Mascagni.

Durante i primi delirî del pubblico romano per *Cavalleria* ebbi occasione di visitare a Genova l'illustre Maestro. — Ebbene, la prima dimanda che mi fece, vedendomi, fu questa: « Dunque è stato veramente un grande successo questo della *Cavalleria* al Costanzi? Ditemene qualche cosa ». — Era la prima volta, in molti anni, che il Verdi dimostrava interesse e curiosità per un qualche fatto musicale.

Dopo un anno circa incontratomi col Verdi, questi a un certo punto, aprendo una parentesi alla nostra conversazione, ebbe a dirmi: « A proposito: ho sentito *Cavalleria*... — Ebbene? esclamai subito. — Ah! un bel momento di sincerità, davvero! ». — E non aggiunse altro.

Qualche anno appresso, quando il Mascagni aveva già scritto il *Fritz*, i *Rantzau*, il *Silvano*, e il *Ratcliffe*, il Verdi, parlando dell'autore di *Cavalleria*, si espresse così: « Peccato! peccato! È un giovane che sente la musica meglio di quanto la sappia; ma ormai, lo credo fuori di strada ».

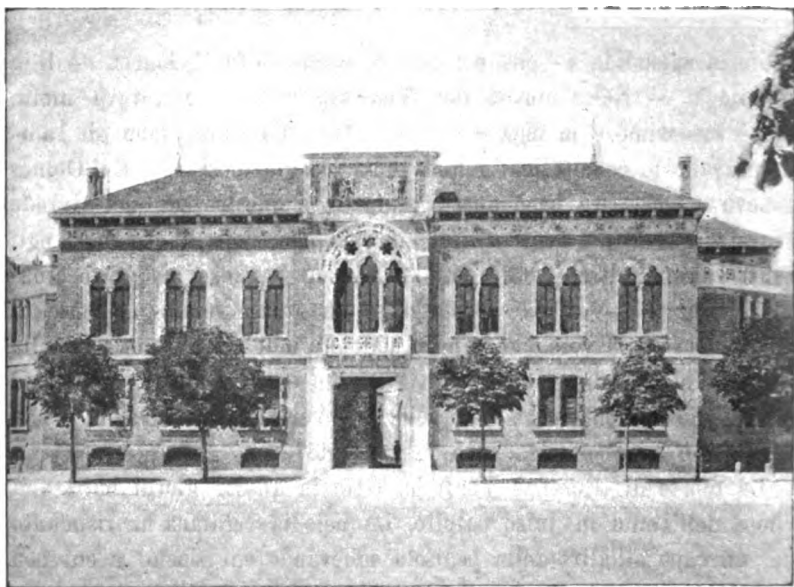
Sul conto del Puccini il Verdi non era da principio troppo tenero; tutt'altro! In seguito però modificò assai la severità del giudizio; tuttavia con molte riserve.

Una certa fede egli l'ebbe per il Franchetti. « Quello — diceva — è un giovane che la musica la sa sul serio, ma..... non avrebbe dovuto studiare in Germania! ».

Il Maestro per il quale il Verdi ebbe, subito dopo il *Guarany*, una

profezia splendida — che poi non si avverò — fu il Gomes. — E lo si spiega. — Nella musica del *Guarany* il Verdi ritrovava molto di sè medesimo, e la foga e l'impeto dell'artista brasiliano gli rammentavano le concitazioni geniali della sua giovinezza. — E il Gomes sapeva e conosceva bene questa simpatia e questa fede del Grande Maestro per lui, e negli ultimi anni quando, dopo il *Condor*, egli sentì vanire l'ultimo soffio delle sue balde speranze, ne provò amarezza infinita — « Vedi — mi disse un giorno in un momento di abbandono — la cosa che più mi addolora è di avere tradito la bella profezia del Verdi... e di non aver potuto essere il suo successore! Che genio — continuava — quello del Verdi! Dopo l'*Otello* io non arrivo più a misurarlo... Mi fa spavento!

La morte di Giuseppe Verdi ha fatto in questi giorni battere il cuore dell'Italia in unico palpito. La melodia verdiana ha risuonato da un capo all'altro della penisola sollevando entusiasmi a cui non era più avvezza. Giovani e vecchi ne hanno provato il fascino incantatore con pari esultanza; una corrente benefica attraversa in questo momento l'Italia, rinfrescandone l'aria intellettuale. Auguriamoci che questo soffio di patriottismo musicale non passi prima d'essere stato fecondo.

G. Monaldi.

Prospetto verso la piazza Michelangelo Buonarroti.

LA CASA DI RIPOSO PEI MUSICISTI (1)

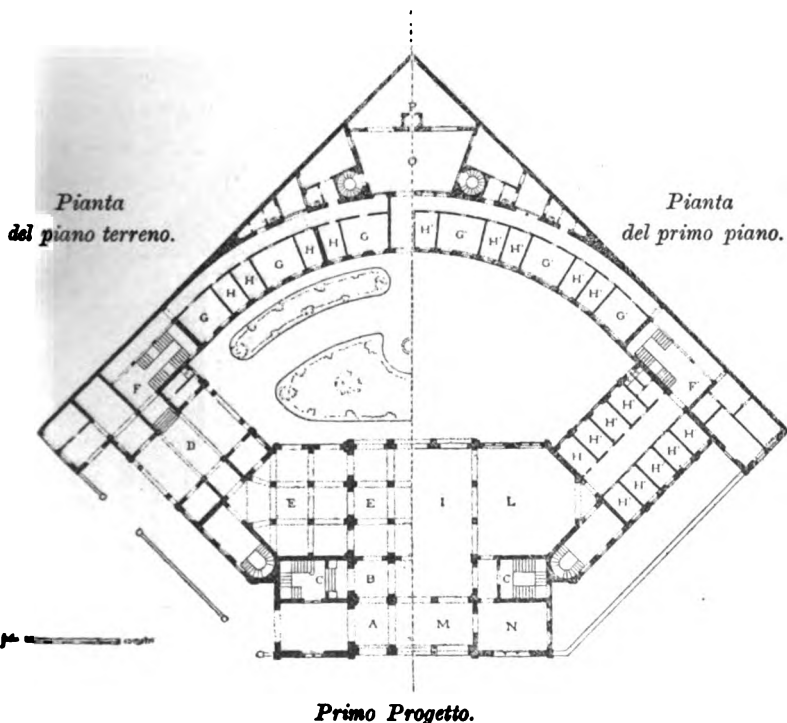
"A scopo di raccogliere e mantenere nell'apposito edificio costrutto in Milano, piazza Michelangelo Buonarroti, persone dell'uno e dell'altro sesso, addette all'arte musicale, le quali abbiano oltrepassato l'età di anni 65, siano cittadini italiani, e si trovino in istato di povertà », fu costruito da Giuseppe Verdi il ricovero intitolato: « *La casa di riposo pei musicisti* ».

Nell'intenzione prima del maestro, tradotta anche in un progetto particolareggiato, la *Casa di riposo* aveva proporzioni modeste: i ricoverandi non dovevano oltrepassare il numero di sessanta, fra uomini e donne.

---

(1) Parecchie delle notizie che qui riportiamo sono tolte dal giornale: *L'edilizia moderna*.

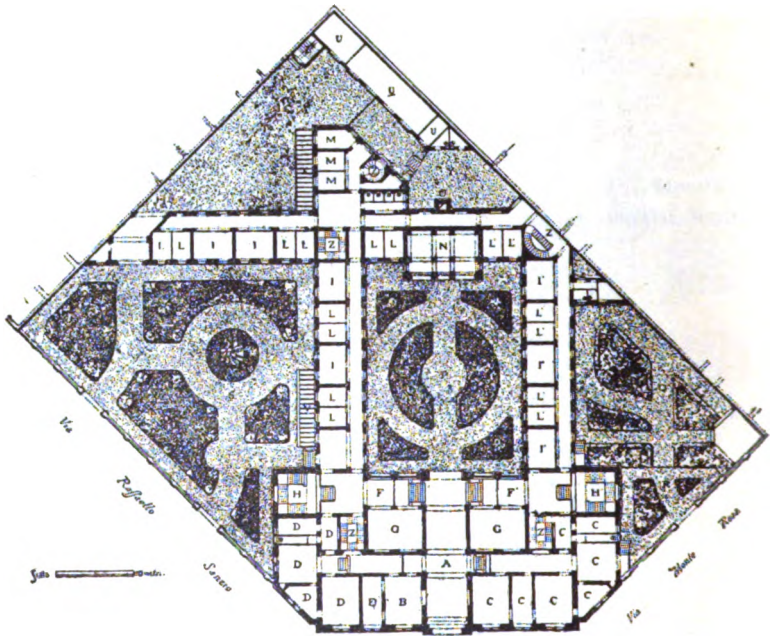
Ma volendo poi il maestro estendere i beneficii della pia istituzione e giudicando che il primitivo progetto non corrispondesse esat-

Primo Progetto.

A, Portico carrozzabile. — *B*, Atrio. — *C*, *C'*, Scale per accesso al salone del primo piano ed alloggio del Direttore al secondo. — *D*, *D'*, Atrii carrozzabili per i riparti delle donne e degli uomini. — *E*, *E'*, Cucina, dispense, ecc. — *F*, *F'*, Scale principali dei due riparti, illuminate dall'alto. — *G*, *G'*, Camere a due letti per uomini e per donne. — *H*, *H'*, Camere a un letto per uomini e per donne. — *I*, Salone per concerti. — *L*, *L'*, Refettorii per uomini e per donne. — *M*, Loggia sulla facciata. — *N*, *N'*, Stanze di ritrovo. — *O*, Cortile rustico. — *P*, Lavanderia.

tamente al fine vagheggiato, acquistò nuovi terreni atti alla fabbricazione e fece eseguire un nuovo disegno per il quale le basi dell'edificio erano d'assai ampliate, ed il ricovero diveniva così atto a raccogliere un centinaio di persone: sessanta uomini e quaranta donne.

Camillo Boito, l'insigne architetto, fu scelto dal maestro per la effettuazione del suo progetto: il Verdi gliene parlò per la prima volta nel 1888, un anno dopo l'apparizione dell'*Otello*. Nel 1895

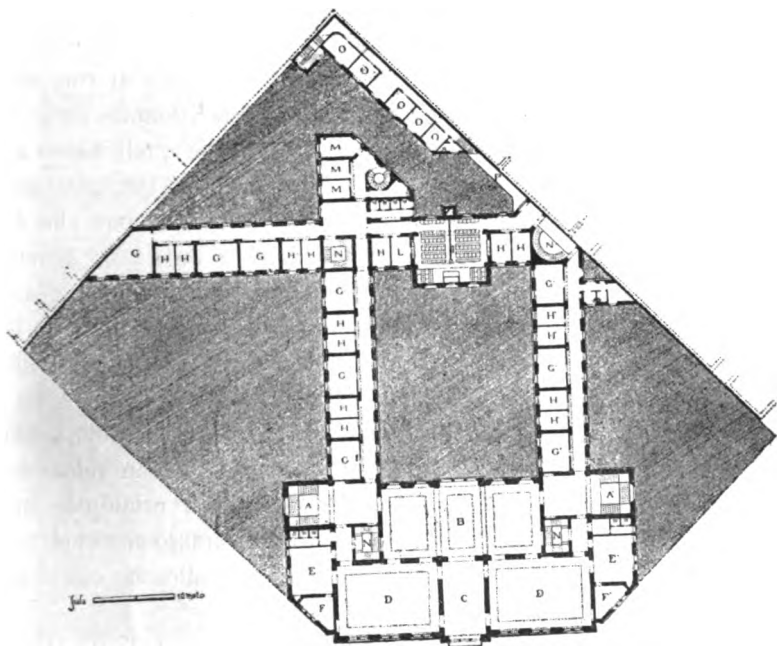
cominciarono i lavori, che in pochi anni furono condotti felicemente a termine.

Pianta del piano terreno.

Progetto eseguito.

A, Ingresso. — *B*, Portineria. — *C*, Abitazione del Direttore. — *D*, Amministrazione. — *E*, Stanza di guardia pel portinaio. — *F*, *F'*, Vestiboli per i riparti degli uomini e delle donne. — *G*, *G'*, Parlatorii. — *H*, *H'*, Scale principali per i due riparti. — *I*, *I'*, Camere da due letti per uomini e per donne. — *L*, *L'*, Camere da un letto. — *M*, Riparto dell'infermeria. — *N*, Loggia terrena. — *O*, Casino per i caloriferi e la lavanderia. — *P*, Cortile centrale. — *Q*, Giardino per le donne. — *R*, Giardinetto pel Direttore. — *S*, Giardino per gli uomini. — *T*, Cortile rustico. — *U*, Lavanderia e asciugatoio. — *V*, Rampa che scende al sotterraneo per cucina, cantine, ecc. — *X*, Rampa che scende al sotterraneo per deposito di biancheria, ecc. — *Y*, Rialzo sopra le caldaie del calorifero e della lavanderia. — *Z*, Scale secondarie.

Al progetto che venne eseguito, si assegnò un'area che raggiunge i mq. 4200, di cui 1900 sono coperti di fabbricati, 3000 destinati a cortili, i due maggiori dei quali verranno trasformati in ameni giardini, — l'uno per gli uomini e l'altro per le donne, — e corrispondono alle due ali del fabbricato che si dipartono dal corpo principale.

L'ingresso si apre al centro della facciata principale rivolta verso il piazzale Michelangelo. Dall'ingresso si passa in un androne, di fianco

Pianta del primo piano.

Progetto eseguito.

A, *A'*, Scale principali per i riparti degli uomini e delle donne. — *B*, Salone per concerti. — *C*, Locale unito al salone per concerti. — *D*, *D'*, Refettorii per gli uomini e per le donne. — *E*, *E'*, Locali di servizio per i refettorii, col monta-piatti. — *F*, *F'*, Altre stanze di servizio. — *G*, *G'*, Camere da due letti per uomini e per donne. — *H*, *H'*, Camere da un letto. *I*, Oratorio. — *L*, Sacrestia. — *M*, Infermeria. — *N*, Scale secondarie. — *O*, Camere per le persone di servizio (uomini). — *P*, Ballatoio di comunicazione con l'alloggio per le donne di servizio, posto sopra l'alloggio degli uomini.

NB. — Nel secondo piano sono ripetuti i locali che stanno sopra quelli indicati con le lettere *G*, *G'*, *H*, *H'*, *I* ed *M*. I locali *B*, *C*, *D*, *D'* ed *I* abbracciano i due piani. Sopra i locali *E*, *E'*, *F*, *F'* stanno due terrazze.

al quale si hanno: la portieria, le sale per l'Amministrazione e l'alloggio pel Direttore; alle due estremità, in riscontro tra loro, due brevi e ampie gradinate conducenti dall'androne al piano terreno, che è rialzato.

Con queste due scale distinte ed opposte s'inizia la separazione

dei due compartimenti, destinati l'uno agli uomini l'altro all
(poichè quelli e queste vivono sempre divisi: hanno tavola
separate le sale di ritrovo e di conversazione), i quali son
completati a piano terreno da due parlatori distinti.

In ciascuno di questi comparti si hanno uno scalone ed
di servizio che mettono ai piani superiori.

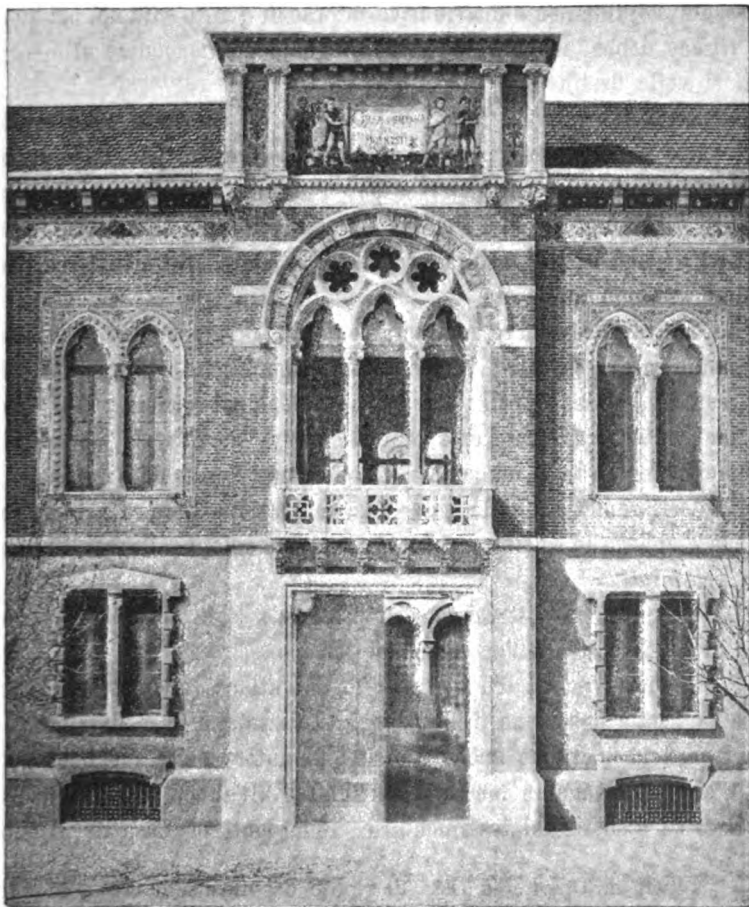
Al primo piano la parte centrale comprende le sale di
assai alte e ricoperte con tetto a terrazzo; nella restante
sono ordinate, in due piani sovrapposti, le celle, le quali h
tezze molto minori, in relazione con la larghezza, pur limita
camera ha due letti; ma chi vorrà dormire solo, non avrà
dirlo al direttore. La camera si può dividere in due assai
mente. Una semplice parete aggiunta compie la trasform
ciascuna delle due camere che ne risulteranno avrà come le
porta d'entrata ed una spaziosa finestra. Il compartimento de
poi è completato dalla infermeria e dai servizi relativi.

Le sale di riunione, di cui si è fatto cenno, assai spazios
alte, bene illuminate ed arieggiate, comprendono: il gran sa
concerti, che occupa il mezzo del corpo di fabbrica princip
mandone la parte più notevole, e le due sale da pranzo che
di fianco e che in certe occasioni servono a quello di c
mento.

Il salone pei concerti è uno dei più belli del genere. Tutt
torno sulle pareti Giuseppe Verdi fece dipingere i ritratti
sommi musicisti italiani. Si comincia dal Palestrina, il più
si finisce con Gioachino Rossini, il più recente. Gli altri s
rolamo Frescobaldi, Alessandro Scarlatti, Claudio Montever
vanni Battista Pergolesi, Benedetto Marcello e Domenico C

Questo salone accoglierà senza più distinzioni uomini e d
si potranno allietare della musica dei migliori maestri di og
e di ogni paese.

Il fabbricato ha un cortile d'onore, al cui lato di fondo cor
una parte dell'edificio che si distingue dal resto per il caratt
grandiosa e severa sua architettura che ispira rispetto e vene
È in questa parte che, al primo piano, è collocata la Cappel
per le funzioni religiose, alle quali i ricoverati possono assi
separati riparti.

Oltre quello d'onore, si hanno due altri cortili, dei quali, quello di maggiori dimensioni è destinato al riparto più numeroso degli uomini e l'altro, più piccolo, appartiene al riparto delle donne.

Dettaglio del prospetto.

Dietro al fabbricato si aprono i cortili di servizio che hanno un ingresso speciale pei carri; essi appartengono ai fabbricati rustici comprendenti la lavanderia, gli asciugatoi e gli alloggi del personale di servizio.

Infine nel sotterraneo si hanno: la cucina, gli acquai, le dispense,

i montacarichi, i depositi di biancheria, i bagni, il calorifero ed i servizi relativi.

Meglio però di queste indicazioni generiche, l'esame delle piante gioverà a mettere in evidenza i vantaggi veramente pregevoli che presenta l'ordinamento distributivo interno di questo edificio, pei quali si ritiene debba, in ogni sua parte, degnamente rispondere allo scopo cui si volle destinato.

I motivi decorativi esterni dell'edificio, di carattere medioevale, pel vario impiego dei materiali di diversa natura, per l'armoniosa distribuzione, per i particolari e per l'insieme offrono nuovo argomento di studio. Da essi l'edificio ritrae un carattere serio a un tempo e gentile, che inspira e compendia l'alto sentimento cui l'edificio stesso è informato.

Le decorazioni esterne hanno all'interno un opportuno richiamo, segnatamente nelle parti frequentate dal pubblico, e cioè nelle sale di riunione, nella cappella sacra e nel salone pei concerti. Tali decorazioni interne, ispirate esse pure a motivi medioevali, sono policrome ed eseguite a tempera. Esse, mediante l'armonia dei disegni e dei colori, dànno a quelle sale una intonazione lieta e vivace che ricrea e appaga lo spirito e concorrerà certamente a rallegrar l'animo dei ricoverati.

Le spese per la costruzione oltrepassarono le L. 500.000, escluso, beninteso, il costo dell'acquisto del terreno.

Pochi giorni prima d'essere colpito dall'attacco apoplettico, Verdi fece la legale donazione di 2 milioni e mezzo alla Casa di riposo, a cui beneficio andranno anche i diritti di autore delle sue opere, diritti che si elevano in media a L. 200.000 all'anno.

Ecco le disposizioni testamentarie riguardanti la Casa di riposo:

" Lascio all'Opera Pia Casa di riposo dei musicisti, eretta in ente morale con Decreto 31 dicembre 1899, oltre lo stabile da me fatto costruire in Milano, piazzale Michelangelo Buonarroti, e di cui all'istrumento 16 dicembre 1899, a rogito dott. Stefano Allocchio:

" 1. Lire 50.000 di rendita italiana, consolidato 5 0/0, attualmente a me intestate su certificato N. 4;

" 2. Lire 25.000 di rendita italiana al portatore;

" 3. Tutti i diritti d'autore, sia in Italia che all'estero, di tutte le mie opere, comprese tutte le partecipazioni a me spettanti, in dipen-

denza dei relativi contratti di cessione. Di tali proventi il Consiglio di Amministrazione non potrà disporre che della somma di L. 5000 annue per i primi dieci anni, e ciò allo scopo di fornire col residuo un capitale in aumento del patrimonio dell'Opera Pia;

" 4. Il credito di Lire 200.000 verso la ditta G. Ricordi e C. di Milano, sul quale viene ora corrisposto l'interesse del 4 0/0 annuo, a tenore della convenzione ora in corso;

" 5. La somma che venisse eventualmente restituita dal Municipio di Milano a termine del contratto di acquisto del terreno nel cimitero monumentale in Milano, fatto a mezzo del mio avvocato Umberto Campanari;

" 6. Lascio alla detta Casa di riposo dei musicisti il pianoforte grande formato Erard che trovasi nel mio appartamento a Genova, la mia spinetta che trovasi a Sant'Agata, le mie decorazioni, i miei ricordi artistici, i quadri indicati con lettera speciale alla mia erede, e tutto quanto la stessa mia erede crederà opportuno di lasciare per essere conservato in una sala del medesimo istituto ".

Nella cappella del pio istituto riposano ora le ossa di Giuseppe Verdi e della consorte Giuseppina Strepponi.

La cripta era prima mascherata, coperta da un muro che la nascondeva ad ogni sguardo. Ciò erasi fatto al fine di evitare a Verdi la vista del proprio sepolcro.

Morto Verdi, in 17 giorni venne tolta la copertura, si costruirono due scale di marmo, si compì la decorazione definitiva della cripta sotterranea e si fecero fondere le due grandi lastre in bronzo che ricoprono oggi i due feretri. In così breve tempo non potevasi far di meglio e di più.

Nel pio istituto saranno trasportati più tardi tutti i ricordi personali del Maestro, secondo il desiderio da lui manifestato.

Diamo qui sotto lo *Statuto* dell'Opera Pia: il regolamento non venne peranco dettato, e non ve n'è urgenza, poichè per due anni la Casa resterà chiusa e non potrà ospitare alcun vecchio musicista, dovendo il Consiglio pagare (colla rendita delle due annate) la tassa di successione ed acquistare i mobili e gli arredi necessari.

STATUTO

§ 1. — Per iniziativa privata del maestro Giuseppe Verdi viene costituita un'Opera Pia Nazionale denominata *Casa di riposo pei Musicisti*. Essa ha la sua sede in Milano.

§ 2. — Scopo dell'Opera Pia è quello di raccogliere e mantenere nell'apposito ospizio costruito in Milano, piazza Michelangelo Buonarroti, persone dell'uno e dell'altro sesso, addette all'arte musicale, le quali abbiano oltrepassato l'età di anni 65, sieno cittadini italiani, e si trovino in istato di povertà.

§ 3. — Coll'espressione " addetti all'arte musicale " intendesi indicare i maestri compositori, gli artisti di canto, i suonatori, e tutti coloro che siansi dedicati per professione all'arte musicale.

§ 4. — Il numero dei ricoverandi non potrà superare quello di cento, nella proporzione di 60 uomini e 40 donne — per i primi anni: salvo e riservato in prosecuzione di tempo al Consiglio d'Amministrazione di aumentarne il numero — mantenendo le stesse proporzioni — ove ciò trovasse conveniente e possibile.

§ 5. — Il patrimonio dell'Opera Pia viene costituito:

a) dalla proprietà dell'area e dello stabile costruito in piazza Michelangelo Buonarroti (del valore attuale attribuito di L. 500.000), e già assegnato all'erigenda Opera Pia con atto 16 dicembre 1899 a rogito Allocchio;

b) da tutti gli oggetti e corredo di mobiglia, nonchè dalle rendite, che il maestro Giuseppe Verdi si è riservato di assegnare all'erigenda Opera Pia, pel suo regolare funzionamento, come da promessa fatta nel surricordato atto 16 dicembre 1899.

§ 6. — Il Consiglio d'Amministrazione sarà costituito da 7 membri, designati nell'atto 16 dicembre 1899, rogito Allocchio, e cioè nelle persone dei signori:

Bertarelli Dott. Cav. Ambrogio,
Boito Arch. Comm. Camillo,
Carnelli Comm. Ambrogio,
Labadini Cav. Uff. Rag. Ausano,
Negri Comm. Dott. Gaetano, Senatore del Regno,
Ricordi Comm. Giulio,
Seletti Avv. Cav. Emilio.

Il Presidente sarà scelto fra i Consiglieri, e pel primo Consiglio viene fin d'ora designato nella persona del Senatore Gaetano Negri.

§ 7. — Al Consiglio d'Amministrazione sarà aggiunto un Segretario, il quale, occorrendo, avrà inoltre le funzioni di consulente legale, nella persona del sig. Avv. Umberto Campanari, pure designato nell'atto 16 dicembre 1899, rogito Allocchio.

§ 8. — Il primo Consiglio d'Amministrazione, come sopra costituito, rimarrà in carica per dieci anni successivi alla data in cui verrà aperta la Casa di Riposo ai ricoverandi.

§ 9. — In caso che taluno dei membri venisse a mancare, oppure rinunciasse alla carica prima dello spirare di tale termine, esso verrà surrogato da altro Consigliere scelto a maggioranza dai Consiglieri rimasti in carica. In caso di parità di voti il Consigliere verrà scelto a sorte fra i due proposti.

§ 10. — Tre anni prima del compimento del decennio, di cui al § 8, il Consiglio proporrà e farà approvare nei modi di legge, le norme per la rinnovazione del Consiglio d'Amministrazione.

§ 11. — Il Consiglio d'Amministrazione sarà periodicamente convocato, e quando occorra anche in via straordinaria, sopra invito del Presidente, a termine della vigente legge sulle Opere Pie, per deliberare su tutti gli oggetti che in via generale interessano l'andamento morale e l'economia interna dell'Opera Pia, o che in qualunque modo o limite impegni l'Amministrazione del patrimonio.

§ 12. — Per la validità delle deliberazioni occorrerà la presenza del Presidente e di almeno due membri per gli affari riflettenti l'ordinaria amministrazione, e del Presidente e di almeno quattro membri, quando si tratti di proporre riforme organiche e regolamentari dell'Opera Pia, ovvero per deliberare in quanto riguarda il personale stabile degli uffici, o in generale per tutti gli affari pei quali è richiesta la superiore approvazione a termine della vigente legge sulle Opere Pie.

§ 13. — Le deliberazioni sono prese a maggioranza assoluta dei presenti all'adunanza, e risultano dal verbale firmato dagli intervenuti.

A parità di voti rimane deliberato secondo il voto espresso dal Presidente.

§ 14. — Il Segretario consulente legale avrà voto consultivo nelle deliberazioni.

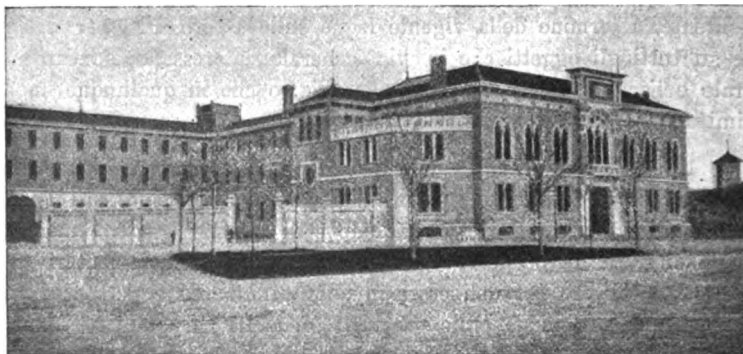
§ 15. — Il Presidente esercita l'alta sorveglianza sull'andamento morale ed economico dell'Istituto, — ha la direzione superiore di tutti gli affari d'Amministrazione, firma gli atti e le corrispondenze d'ufficio, promuove le deliberazioni del Consiglio incaricato della relazione, — fa

eseguire le deliberazioni prese, e nei casi d'urgenza dà le disposizio
riferendo al Consiglio nella successiva adunanza.

Nei casi di impedimento o di assenza del Presidente, le sue funzic
vengono disimpegnate dal membro più anziano del Consiglio.

§ 16. — Tutti gli atti o contratti che importano obbligazione d
l'Opera Pia verso i terzi dovranno essere firmati dal Presidente o
chi ne fa le veci e dal Segretario.

In casi speciali potrà il Consiglio, mediante procura, delegare a r
presentarlo anche persona ad esso estranea.

§ 17. — Speciali regolamenti di amministrazione e d'ordine
terno, da approvarsi dalla competente autorità, provvederanno a
terminare il modo d'applicazione del presente Statuto sia all'ammi
strazione del patrimonio che alla direzione interna dell'Istituto, ed
stabilire il personale occorrente tanto per l'uno che per l'altro serviz
le incombenze di ciascuno di essi, i loro rapporti di dipendenza
Consiglio e dal Presidente, gli stipendi di cui saranno retribuiti.

LEONARDO DECUJOS.

SAGGIO DI BIBLIOGRAFIA VERDIANA

Si sa che il dolore riannoda i vincoli d'amore più assai che la gioia; e la morte fulminea la quale colpì il Maestro che fu ed è vanto nostro e gloria del mondo, ricongiunse nel pianto ogni Nazione a questa gran madre dolorosa Italia.

Ma perchè la morte fu inaspettata (non si aspettano le sventure della patria!) e il desiderio di porgere doveroso tributo alla memoria di Verdi ne sospingeva, così non era possibile, per ragioni di tempo e di luogo (che si può trovare a Pisa per sì fatto genere di lavori?) raccogliere scrupolosamente tutto quanto era necessario per una *Bibliografia*. Perciò domando venia se esco con un modesto *Saggio*, in molte parti squilibrato, appunto perchè esso tende a diventare quandochessia una *Bibliografia* completa.

Debbo innanzi tutto avvertire essermi io attenuto, quanto ai periodici, specialmente a quelli di carattere non musicale, perchè pei musicali viene facile la ricerca sulla scorta della cronologia, come più innanzi si avverte nella *Nota* che il lettore troverà dopo l'elenco delle opere del Maestro, evitando così una inutile massa di spogli. Per esempio: Chi non consulterà, anche senza la mia *Bibliografia*, la *Gazzetta Musicale* di Ricordi, la quale è da sè sola, numero per numero, la biografia più completa di Verdi? Per essa ho dato soltanto alcune poche citazioni, direi quasi *come campione*. Ma a che prò avrei notato tutte le recensioni delle opere, o — per venire agli ultimi numeri — gli articoli usciti in occasione della morte del Maestro?

Medesimamente ho tralasciato lo spoglio della *Illustrazione italiana* di Milano, perchè dell'intera raccolta di essa uscirà a giorni l'*Indice generale*, e a questo si potrà utilmente ricorrere.

Figuriamoci poi l'ammasso di schede che avrei dovuto compilare, se avessi tenuto conto dei giornali politici! Vedi anche per questi l'avvertenza della *Nota* citata.

Appaiono anche nel presente *Saggio* alcuni pochissimi *Numeri unici*, notati per mostrare le intenzioni mie di tenerne conto, quando questa *Bibliografia* possa uscire completa. Allora si farà di ognuno di essi un diligente spoglio, come — ancora *per campione* — ho fatto qui per uno di essi.

E come potrei dare l'indicazione di tutte le *Commemorazioni* di Verdi tenutesi in questi ultimi mesi? Non v'è città o villaggio che non ne abbia fatto..... parecchie! I giornali politici informino.

Avrei pure voluto dare una *bibliografia iconografica*, ma per ora mi contento di rimandare il ricercatore o al volume del *Colombani* su *L'opera italiana*, che è splendidamente illustrato, o ai *numeri unici* indicati, o alla *Illustrazione Italiana*, ecc.

Alcune delle mie citazioni bibliografiche sono seguite da frasi tratte dallo studio citato: ciò ho creduto opportuno fare, a giustificazione dello spoglio stesso, il quale, nel caso particolare diveniva interessante solamente pel brano da me riportato, come quello che rilevava circostanze o apprezzamenti tipici o curiosi e degni di nota.

Un'altra lacuna di questo *Saggio* sarà la mancanza delle indicazioni risguardanti le lettere di Verdi. Ma per questo lato non sento il bisogno di giustificarmi, perchè se avessi subito sotto mano un completo indice di esse, edite od inedite, pubblicherei io stesso l'*epistolario verdiano*.

Per ciò che riguarda la prima parte di questo *Saggio,* ossia le opere d' indole generale, ho fatto più diligenti ricerche tra le fònti secondarie, che tra le principali, essendo queste universalmente conosciute. E ho tralasciato parimenti i dizionari biografici che non riguardassero esclusivamente la musica; perciò il lettore non vi troverà nè enciclopedie, nè libri speciali, come sarebbe *Il parlamento italiano* del Sarti, che pure contiene la biografia di Verdi, ecc.

Oltre tutte le imperfezioni da me stesso notate, molte ancora certamente troverà il lettore, una fra l'altre d'aver dato come anonìmi certi studi che non lo sono. Ma nell'impossibilità (per le ragioni di tempo e di luogo sopra accennate) di vedere personalmente le riviste che li contenevano, e messo nel bivio di tralasciarne la citazione, o

di darla così monca, ho scelto questo secondo partito, come il minore dei mali.

Ora chi comprende quanta fatica costino i lavori come questo mio, ne scuserà facilmente i difetti e apprezzerà la scrupolosa coscienza messa nelle lunghe e non sempre facili ricerche, fatte coll'intenzione di giovare agli studiosi e di venerare così la memoria del nostro grande Maestro.

I. — Vita.

a) *Generalità.*

ALBINATI G., Vedi PALOSCHI G., *Piccolo Dizionario*.....

ALFANI A., [Biografia di Verdi: Sta in: *Battaglie e Vittorie*. — Firenze, 1890, in-8°].

BETTOLI P., *I nostri fasti musicali.* Dizionario biografico di Parmenio Bettoli. — Parma, Tip. della *Gazzetta di Parma*, 1875, in-16°.

BLAZE DE BURY H., [Capitolo su Verdi nel volume] *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir.* — Paris, 1880.

BRENDEL F., *Storia della musica in Italia, Germania e Francia.* Riduzione dal tedesco di Maria Ettlinger-Fano. — Genova, A. Donath, 1900, in-8°.

BRESLAUR E., Vedi *Conversations-Lexicon (Musikalisches)*...

BROWN J. D., *Biographical dictionary of musicians.* — London, 1886, in-8°.

CAMERONI A., *Musica e dramma.* Lettura. (Collezione di conferenze cattoliche. Serie I, n. 3). — Faenza, Ufficio della rassegna *Idea Nuova*, 1897, in-16°.

CASTIL-BLAZE, *L'opéra-italien de 1548 à 1856.* — Paris, Morris, 1856, in-8°.

CHECCHI E., *La pleiade musicale.* — [Sta in: *La vita italiana nel risorgimento* (1831-1846). Seconda serie. Vol. III. —].

CHILESOTTI O., *I nostri maestri del passato.* — Milano, Ricordi, s. a., in-8°.

CLÉMENT F., *Les Musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours.* Ouvrage illustré de 44 portraits gravés à l'eauforte, etc. — Paris, 1868, in-8° gr., fig., pp. 680.

— *Les grands musiciens.* — Paris, 1882, in-8°.

COLOMBANI A., *L' opera italiana nel secolo XIX.* — Milano, tip. del *Corriere della Sera*, 1900, in-8° gr., fig., pp. VII-360. — [Il cap. VI (pag. 177-221) è intitolato *Giuseppe Verdi*].

Conversations-Lexicon (Musikalisches) herausgegeben von Emil Breslaur. XI Aufl. — Leipzig, J. Schuberth, 1895, in-8°.

Cummins H. W., *Biographical dictionary of musicians.* — London, Novello, Ever a. Co., 1893, in-16°.

Duprè G., *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici.* — Firenze, Lemonnier, 1879, in-16°, — [Duprè parla di Verdi e racconta come ne fece la conoscenza].

Engel L., *From Mozart to Mario: reminiscences of half a century.* — London, Bentley, 1886, in-8°, 2 vol.

Escudier L., *Mes souvenirs.* — *Paris,* 1863, in-8°, pp. 352. — [Contiene un capitolo su Verdi].

— et M., *Dictionnaire de musique et historique.....* V° édit. — Paris, Escudier, 1872, in-8°.

Ettlinger-Fano M., Vedi Brendel F., *Storia della musica...*

Fétis F. J., Vedi Pougin A., *Biographie...*

— *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* Deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié. — Paris, 1860-1865, 8 vol., in-8°.

Galli A., *Estetica della musica: ossia del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto in ordine alla sua storia.* — Torino, Fratelli Bocca (tip. V. Bona), 1900, in-16°. — [Si parla di Verdi nel cap. XXV: *Diffusione dell'opera*].

— *La musica e i musicisti dal secolo X sino ai nostri giorni.* — Milano, 1871, in-8°.

Ghislanzoni A., *L'opera italiana.* — [Vi si afferma che " Verdi verosimilmente chiuderà la dinastia dei sommi maestri. „ Sta in *Gazz. music. di Milano,* 15 ottobre, 1867].

Grove G., *A dictionary of music and musicians (1450-1889).* — London, 1879-89, 4 vol., in-8°. — [È seguito da: " Index and catalogue, by E. R. Wodehouse „. — London, 1890, in-8°].

Hanslick E., *Die moderne Oper. Kritiken u. Studien.* — Berlin, Hofmann, 1875, in-8°, pp. 341. — [Il cap. X è intitolato: *Verdi*].

Lavoix H., *Histoire de la musique.* — Paris, Quantin [1884], in-16, fig. (Biblioth. de l'enseignement des beaux-arts). — [Cfr. pp. 289 a fine].

Lessona M., [Biografia di Verdi nel *Volere è potere.* — Firenze, 1869].

Lianovosani L., Vedi Salvioli G., *Saggio...*

Marcillac, *Histoire de la musique... en Italie, en Allemagne...* — Paris, 1879, in-8°.

MASTRIGLI L., *Gli uomini illustri nella musica da Guido d'Arezzo fino ai contemporanei.* Cenni storico-biografici. Manuale pratico ad uso degl'Istituti, delle Scuole, dei Collegi e delle Famiglie. — Torino, Paravia, 1883, in-16°.

MASUTTO G., *Maestri di musica italiani del nostro secolo.* Ricordi e cenni biografici. — Venezia, Fontana, 1880.

MENDEL, *Musikalisches conversation's Lexicon.* 10 vol.

MICHAELIS A., *Allgemeiner Führer durch die Musik-litteratur, unter besonderer Berücksichtigung der Werke lebender Meister, sowie wenig gekannter Musikgattungen.* — Halle, 1888, in-16°.

NIEKS F., *A concise dictionary of musical temps.* — London, 1885, in-8°.

PADOVAN A., *I figli della gloria.* — Milano, Hoepli, 1900, in-16°.

— *Le creature sovrane.* — Milano, Hoepli, 1898, in-16°.

PALOSCHI G., *Annuario musicale universale.* Cronologia dei più notevoli compositori, concertisti, teorici, critici, ecc. d'ogni tempo e d'ogni nazione. Avvenimenti musicali importanti. Luogo e data della prima rappresentazione delle Opere più reputate. Centenari prossimi, età di celebri maestri, coincidenze di data, ecc. Indice generale. — Milano, Ricordi. 1876, in-8° gr., pp. 87. — [Ne furono fatte varie edizioni, l'ultima è del 1899].

— *Piccolo dizionario delle Opere teatrali rinomate, popolari, ecc., antiche e moderne, italiane ed estere.* — Milano, Ricordi, 1884, in-8°. [La IV edizione, pubblicata nel 1898, contiene notevoli aggiunte di G. ALBINATI].

PFOHL F., *Die moderne Oper.* — Leipzig, Reissner, 1894, in-16°.

PIOCHI E., *Considerazioni sulla musica odierna in Italia.* — [Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 1846, pag. 76. Vi si afferma che " il solo Verdi è il sovrano maestro „ di quel tempo].

POUGIN A., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, par F. J. Fétis.* Supplément et complément publiés sous la direction de M. Arthur Pougin. — Paris, Firmin-Didot, 1878-1880, 2 vol., in-8°.

RIEMANN H., *Musiklexikon. Neue Aufl.* — Leipzig, Esse, 1893, in-16°.

RUGGERO E., *Vecchie storie musicali.* — Genova, in-8°.

SALVIOLI G. [Luigi Lianovosani], *Saggio di rettifiche ed aggiunte al Supplemento Fétis, volume 1°,* pubblicato a Parigi per Firmano Didot, 1878, in 8°, riferibilmente a Maestri italiani e relative opere. — Milano, Ricordi, 1878, in-16°, p. 40.

— *Saggio di rettifiche ed aggiunte al Supplemento Fétis (Vol. II),* pub-

blicato a Parigi dalla tip. Didot nel 1880, riferibilmente a Maestri italiani e loro opere. — Venezia, Visentini, 1882, in-8° (Estr. dall'*Archivio veneto*, 1881-82).

Schmidl C., *Dizionario universale dei musicisti*. — Milano, Ricordi, n° 52339, in-8°.

Simone G. (De), *Della musica melodrammatica*. Ragionamento. — Napoli, Tip. dell'Industria, 1859, in-8°, pp. 77. — [Tratta di Verdi e della sua musica].

Streatfield R., *Master of italian music*. — New-York, Scribner, 1895, in-16°. — [Contiene un capitolo su Verdi].

Taccone-Gallucci N., *L'evoluzione dell'arte italiana nel secolo XIX*. — Messina, V. Muglia, 1900, in-16°, pp. 4nn + 355. — [Vedi per Verdi il cap.: *La musica d'oggi*].

Tebaldini G., *Il teatro lirico*. — Firenze, *Rassegna nazionale*, 1896, 16 ottobre 1896.

Untersteiner A., *Storia della musica*. — Milano, Hoepli, 1892, in-16° (Manuali Hoepli).

Wodehouse E. R., Vedi Grove G., *A dictionary*...

b) ***Biografie speciali e studi biografico-critici.***

Abate C., *Wagner e Verdi*. Studio critico-musicale. — Mistretta, Tip. del Progresso. 1897, in 16°.

Alberti L., *Verdi artista*. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1887, n. 13].

Andrei V., Commemorazione di Verdi, tenuta in Pisa al R. Teatro Ernesto Rossi nel febbraio 1901. — Firenze, F. Mariani, 1901, in-8°.

Arcangeli G. (De), *Per Giuseppe Verdi*. — Lanciano, Tip. Masciangelo, 1901, in-16°.

Arcais F. (D'), *Giuseppe Verdi e la musica italiana*. — In [*Nuova Antologia*, 7°, 1868].

Barassi C., *Verdi e il nostro Conservatorio*. — [Sta in: *La Perseveranza*, 12 marzo 1900. — Giornale di Milano. — Sfata la fiaba che Verdi non sia riuscito a superare gli esami di ammissione al Conservatorio di Milano nel 1832].

Barbili A., G., *Giuseppe Verdi. Vita ed opere*. — Firenze, Landi, 1892, in-16°.

Barzellotti G., *La musica ai tempi nostri* [nel vol. *Studi e Ritratti*]. — Bologna, Zanichelli, 1893, in-12°. — [Sta anche in: *Lettere ed arti*, anno II, n° 12. — Bologna, 5 aprile 1890].

BELLEZZA P., *Manzoni e Verdi*. — [Sta in: *Nuova Antologia*, 16 febbraio 1901].

— *Vita aneddotica di G. Verdi*. — [Sta in: *Rivista europea*, Vol. 25°, 1881].

BERMANI B., *Schizzi sulla vita e sulle opere di Giuseppe Verdi*. — Milano, Ricordi, 1846, in-8°, pp. 39 (Estr. dalla *Gazzetta musicale di Milano*).

BERTRAND G., *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*. — Paris, Didier, 1872, in-16°, pp. XXXII-364. — [Contiene un capitolo intitolato: *Verdisme et Wagnerisme*].

BETTOLI P., *Giuseppe Verdi*. — [Sta in: *Emporium*, vol. XIII, n° 74. Bergamo, febbraio, 1901].

BONI O., *Verdi: l'uomo, le opere, l'artista*, Con appendice e illustrazioni intercalate nel testo e fuori testo. — Parma, Battei, 1901, in-16°, pp. 146,

BOSELLI J., *Giuseppe Verdi*. — [Sta in: *Revue britannique*, I° vol. del 1901].

BRENET M., *Verdi: l'homme et l'œuvre*. — [Sta in: *Le Correspondant*, 10 febbraio 1901].

CABRUNA R. (DI) [?], Vedi RENATO DI CABRUNA.

CAPONI [Folchetto], *Verdi a Parigi*. — [Sta nel giornale *La Perseveranza*, 1° aprile 1886. — Milano].

— Vedi POUGIN A., *Giuseppe Verdi: vita...*

CATENA A., *Il Verdi credente*. — [Sta in: *Rassegna naz.*, 1° marzo 1901].

CAVARETTA G., *Verdi, il genio, la vita, le opere*. — Palermo, Scuola tip. del " Boccone del Povero ", in-16°, pp. 141.

CHECCHI E., *Giuseppe Verdi*. — [Sta in: *Revue internationale*, vol 13°, 1887].

— *Giuseppe Verdi*. — [Sta in: *Natura ed arte*, 15 gennaio, pag. 256. — Milano, 1892; con ritr.].

— *G. Verdi (1813-1901)*. — Firenze, Barbèra, 1901, in-16°, pp. 228.

— *G. Verdi. Il genio e le Opere*, con un ritratto. — Firenze, Barbèra, 1887, in-16°.

CRISTAL M., *Verdi et les traditions nationales de la musique en Italie*. — [Sta in: *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*, 3ª p., vol. 6-7, 1880].

CROWEST F. J., *Giuseppe Verdi*. — [Sta in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* (Edinburgh), 2° semestre 1895, pag. 566; e in *Eclectic Magazine* (New-York), 2° semetre 1895, pag. 786].

— *Verdi: Man and Musician*. — London, 1898.

Data (La) vera della nascita di Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Gazz. mu-*

sicale di Milano, 1884, n. 29. Vi è il facsimile della fede di tesimo].

[Decreto col quale il Municipio di Parma iscrisse il nome di Ver libro d'oro della città. Medaglia d'oro coniata per ricordar fatto. Vedi: *Gazz. music. di Milano,* 1872, pag. 141].

EDWARDS H. S., *Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Fortnightly Review* (Lon 1° semestre, 1887, pag. 469].

EHRLICH H., *Beim 84 Jähr: Verdi.* — [Sta in: *Deutsche Revue,* (gard), anno XXII [1897], 2° vol., pag. 325].

FOGAZZARO A., Vedi SANCTIS N. (DE), *Giuseppe Verdi...*

FORTIS L., *Il vecchio maestro.* — [A proposito dell'annunzio del *Fa* — Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 1890, n. 49].

FOLCHETTO, Vedi CAPONI.

FULLER-MAITLAND J. A., *Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Monthly Re* I° vol. del 1901].

GEIGER B., *Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Neue Zeitschrift für M* 6 febbraio 1901].

GHISLANZONI A., *Le trasformazioni di Verdi.* — [Sta in: *Gazz. m di Milano,* 7 luglio 1867].

GIACOSA G., *Verdi in villa.* Note. — [Sta in: *Gazz. music. di Mi* 1889, n. 48].

— *Parole commemorative di Giuseppe Verdi.* Milano, teatro alla S 1° febbraio 1901. — Milano, G. Ricordi, 1901, in-8°, pp. 4, con 2

[*Giubileo musicale di Verdi.* — *Gazzetta musicale di Milano,* 1889, r Supplemento straordinario di pp. 24, fig. Contiene scritti di ducci, Panzacchi, Giacosa, ecc.].

Giuseppe Verdi [con ritratto]. — [Sta in: *Appleton's Journal* (New-Y 2° semestre 1873, pag. 769].

Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Athenaeum* (London), 2° semestre 1 pag. 74].

Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Critic* (New-York), 1898, vol. 32, pag.

Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Englishwoman's Domestic Magazine* (Lond 1° semestre 1867, pag. 420].

Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Flegrea* (Napoli), 5 febbraio 1901].

Giuseppe Verdi. — [Sta in: *London Society* (London), 1° semestre, 1 pag. 89].

Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Macmillan's Magazine* (London), 2° seme 1889, pag. 428; e lo stesso articolo in: *Eclectic Magazine,* 2° mestre 1889, pag. 687].

Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Neue Musikalische Presse*, n. 7-8, 1900].

Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Review of reviews*, febbraio 1901].

Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Temple Bar* (London), 1° semestre 1886, pag. 467].

Giuseppe Verdi. — [Notizie biografico-artistiche]. — Milano, Sonzogno, 1901, in-16°, fig., pp. 62 (*Biblioteca del popolo*, n. 291).

Grieg E., [*In morte di Giuseppe Verdi*]. — [Sta in: *Nineteenth Century*, I° vol. del 1901].

Hadden J. C., *Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Fortnightly Review*, I° vol. del 1901].

Holthof L., Vedi Monaldi G., *Giuseppe Verdi...*

Jouvin B., *Verdi.* — [Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1875, n. 21. Traduzione di un aticolo del *Figaro* di Parigi].

Lauzières, *Compositeurs contemporains: Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Revue contemporaine*, vol. 48°, 1860].

Lombroso C., *Il fenomeno psicologico di Verdi.* —[Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1893, n. 10].

Lungo I. (Del), *In commemorazione di Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Rassegna Nazionale*, 16, II, 1901].

Luzio A., *Il pensiero artistico e politico di Giuseppe Verdi nelle sue lettere inedite al conte Opprandino Arrivabene.* Commemorazione tenuta al Teatro Sociale di Mantova il 24 febbraio 1901. — [Sta in: *La Lettura.* Rivista mensile del *Corriere della Sera.* — Milano, marzo 1901 e seg.].

Mascagni P., *Giuseppe Verdi* [Conferenza, con ritr.]. — [Sta in: *Rivista d'Italia*, febbraio 1901].

Mattew J. E., Vedi Pougin A., *Verdi...*

Monaldi G., *Giuseppe Verdi und seine Werke.* Aus dem Ital. v. L. Holthof. -- Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags Anstalt, 1898, in-8°, pp. 309, con 2 ritratti di Verdi.

— *Verdi e le sue opere.* — Firenze, 1887, in-8°.

— *Verdi (1839-1898).* — Torino, Bocca, 1889, in-8°, pp. 232, con ritr.

Monnier M., *Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*, vol. 32°, 1856].

Mordini A., *Musica e patriottismo* [In morte di G. Verdi]. — [Sta in: *Rassegna Nazionale*, 16, II, 1901].

Paladini C., *Il Romito di Sant'Agata.* — Il carattere, il patriottismo, la cultura, la bontà e il buon senso di Giuseppe Verdi; ricordanze,

spigolature, epistolari e notizie inedite [Con illustrazioni]. — [Sta
Rassegna Nazionale, 16, II, 1901].

PANZACCHI E., *Giuseppe Verdi*. — [Sta in: *Nuova Antologia*, Serie
vol. 24°, 1889].

— *La vecchiaia di Verdi*. — [Sta in: PANZACCHI E., *Nel mondo d*
musica, impressioni e ricordi. Firenze, Sansoni, 1895, in-16°. —
anche in: *Nuova Antologia*, terza serie, vol. XLIV, 1893].

— *Old age of G. Verdi*. — [Sta in: *Chautauquan*. — Meadville, 18
vol. 18, pag. 654].

PARISET C., *Giuseppe Verdi* (Cenni biografici). — Parma, L. Battei, 18
in-8°, fig. [È un numero unico].

PARODI L., *G. Verdi*. Parole dette in occasione dell'onomastico del som
Maestro la sera del 19 marzo, nello Stabilimento musicale di M
leone. — Genova, Pagano, 1895.

PERINELLO C., *Berühmte Musiker. IX. Giuseppe Verdi*. — Berlin, H
monie, in-8°, pp. VIII-112, con tavole.

PEROSIO G., *Cenni biografici su G. Verdi*, seguiti da breve analisi
l'*Aida* e della *Messa da requiem*. — Milano, 1875.

PIZZI I., *Ricordi Verdiani inediti*, con undici lettere di Giuseppe Ve
ora pubblicate per la prima volta, e varie illustrazioni. — Tori
Roux e Viarengo, in-16°, fig., pp. 128, con ritr.

POUGIN A., *Giuseppe Verdi*. Vita aneddotica, con note ed aggiunte
Folchetto [Caponi]. Illustrazioni di Achille Formis. — Milano,
cordi, 1881, in-8° gr., pp. VIII-182, con ritr. e 16 tav. — [Ne
rono fatte varie edizioni].

— *Verdi*. An anecdotic history of his life and works. Translated fr
the french by James E. Mattew. — London, Grevel, pag. XVI-3
con 2 tavole.

— *Verdi*. Histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres. — Pa
Calmann Lévy, 1886, in-16°.

— Vedi ROSSINI G., *Lettres...*

RENATO DI CABRUNA. *Verdi*. Appunti biografici. — Milano, Ducati e
risco, 1887, in-16°, pp. 30, con ritratto.

RICCI C., *Giuseppe Verdi e l'Italia musicale all'estero*. — Bologna, Re
tipografia, 1889, in-16°, pp. 39.

Ricordi Verdiani (1813-1901). — Parma, L. Battei, 1901, in-4° o
fig., pp. 8.

ROSSINI G., *Lettres inédites de Rossini*. — [Sono quelle pubblicate
Pougin nel *Temps*. Contengono un giudizio su Boito e su Ver
— [Sta in: *Le guide musical*, Bruxelles, 1894, n. 37].

SANCTIS N. (DE), *Giuseppe Verdi:* con parole di Antonio Fogazzaro. — Napoli, A. Chiurazzi, 1901, in-16°, pp. 32, con ritr. (*Uomini del giorno*, n. 6).

SCHWAB F. A., *The composer G. Verdi.* — [Sta in: *The Century illustrated Monthly Magazine.* — New-York, 1° sem. 1886, pag. 414].

SOTTINI G., Comune di Pisa. *In commemorazione di Giuseppe Verdi.* Parole pronunziate nella seduta comunale del 9 febbraio 1901. — Pisa, Succ. Fratelli Nichi, 1901, in-8°, pp. 5.

SWAYNE E., *Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Music* (Chicago), 1° semestre 1894, pag. 111].

TILLET J. (DU), *Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Revue bleue*, 9 febb. 1901].

VALORI H. (DE), *La musique et le document humain*, suivie d'une étude sur Rossini et Verdi. — Paris, Ollendorff, 1887, in-8°, pp. 119.

— *Verdi et son œuvre.* — Paris, Calmann Lévy, 1894, in-16°.

VECCHINI A., *Per Giuseppe Verdi*: parole commemorative dette la sera delli 8 febbraio 1901 nel Teatro Sociale di Como. — Como, Tip. Cooperativa comense, 1901, in-8°, pp. 24, con ritratto.

VISONE, [Lettera con cui si annuncia a Giuseppe Verdi la sua nomina a Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. — Sta in: *Gazzetta Musicale*, 6 febbraio 1887].

[*Vita* (*Dalla*) *di Verdi*]. — Sta in: *Deutsche Revue.* Maggio 1895.

WALLASCHEK R., *Verdi und die Politik.* — [Sta in: *Die Zeit.* — Wien, 2 febbraio 1901. È tradotto nella *Lettura*: Rivista mensile del *Corriere della Sera.* Milano, marzo 1901].

— *Verdi und die Kunst.*—[Sta in: *Die Zeit.* — Wien, 16 febbr. 1901].

Varia.

ANNUNZIO G. (D'), *In morte di Giuseppe Verdi.* Canzone, preceduta da una orazione ai giovani. — Milano, Treves, 1901, in 8°, pp. 28. — [La *Canzone* sta anche nel giornale *La Tribuna*, Roma, 28 febbraio, 1901, n. 59].

ANZOLETTI M., *Genj musicali.* Sonetti. [Uno è intitolato: VERDI. — Sta in: *Rassegna nazionale*, 16 novembre 1900].

BARBIERA R., *Figure e figurine del secolo che muore.* — Milano, Treves, 1899, in-16°. — [L'ultimo capitolo è intitolato: " Giuseppina Strepponi e Giuseppe Verdi "].

— *Il salotto della contessa Maffei...* (6ª ediz.). — Milano, Baldini e Castoldi, Tip. Pirola, 1900, in-16°, fig., pp. 451. — [Vi si parla spessissimo di Verdi].

Barbiera R., *Immortali e dimenticati.* — Milano, Cogliati, 1901, in-16°, pp. 485. [Contiene 3 capitoli sulla " *Sera raggiante di Giuseppe Verdi* „ con numerose lettere inedite del Maestro].

Belforti A., *Emanuele Muzio, l'unico allievo di Giuseppe Verdi.* — Fabriano, Gentile, 1894, in-16°.

Bellini L., *Al Maestro Verdi.* Sonetto. — [Sta in: *Strenna teatrale europea,* anno XI, 1848, Milano].

[*Beneficenze* fatte da Verdi alla famiglia Piave. — Sta in: *Gazz. musicale di Milano,* 1873, pag. 161].

Bertani P., [*Lettera a Verdi* colla quale gli chiede il rimborso delle spese avute per recarsi da Reggio-Emilia a Parma a sentire l'*Aida* che non gli piacque. — Risposta di Verdi. — Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 1872, pag. 166-167].

Bima D. [Un sonetto intitolato " *Viva Verdi* „ dell'epoca del risorgimento italiano. Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 1890, n. 50].

Biaggi, *Opinioni di Rossini su G. Verdi.* — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* n. 53, 1889. Estratto dal giornale *La Nazione* di Firenze].

Blaze de Bury, Vedi Filippi F., *I detrattori...*

Bülow (Hans De) e Giuseppe Verdi. Due lettere. [Bülow fa ammenda di avere 18 anni addietro detto male di Verdi: questi risponde in proposito. — Stanno in: *Gazz. music. di Milano,* 1892, n. 32].

[Busseto. Inaugurazione del *Teatro Verdi.* — Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 23 agosto 1868]. — [Si accenna all'esecuzione della sinfonia *La capricciosa,* scritta da Verdi all'età di 12 anni, e a *sonetti e opuscoli* in omaggio a Verdi].

Busto di Verdi dello scultore Vincenzo Gemito. — [Riprodotto di faccia e di profilo nella *Rivista d'Italia,* febbraio 1901].

Cambiaggio C., *Verdi a Milan. Sogn de Meneghin.* Scherzo poetico in dialetto milanese. — Milano, Bernardoni, 1869, in-8°, pp. 14.

Caputo M. C., Per l'inaugurazione della Sala Verdi nel R. Conservatorio di Musica di Parma. Scena lirica. — [Il soggetto è Verdi stesso. Musica di Terenziano Marusi. — Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 1893, n. 8. — L'inaugurazione fu fatta il 27 febbraio 1893].

Chaudeuil, Vedi Filippi F., *I detrattori...*

Cigno (Il) di Roncole. Numero unico, 27 febbraio 1901. — Milano, T. Guidi, in-fol., fig., pp. 4.

Commemorazione rossiniana (Milano, *Scala,* 8 aprile 1892). — [Verdi diresse la " *Preghiera* „ del *Mosè.* — Supplemento al n. 16, 1892, della *Gazzetta musicale di Milano*].

CONTINI P., *A Giuseppe Verdi.* [Sonetto]. — Milano, Ranzini, 1887, in-16°, una carta.

[*Decreto* del Municipio di Genova (7 marzo 1868) che conferisce la cittadinanza a Verdi. — Sta nel periodico: *Il Trovatore,* Milano, 15 marzo 1868].

EISNER-EISENHOF A. (De), Vedi *Lettere...*

FÉTIS F. J. [Gli articoli su Verdi della *Gazette musicale* di Parigi (settembre 1850), tradotti poi nell'*Italia musicale,* 1850, n[i] 70, 73, 75. La risposta è nella *Gazzetta di Ricordi,* 1851, n[i] 9, 11, 15].

Fétis (Il celebre Signor) ed il maestro Verdi. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1850, n[i] 45-49, 51].

FILIPPI F., *I detrattori della musica italiana.* — [Sta in: *Gazzetta musicale italiana,* 1866, n[i] 1 e 2. È una difesa di Verdi contro gli attacchi del Fétis nella *Biographie univers. des musiciens,* del Blaze de Bury nella *Revue des deux mondes* e del Chaudeuil nel *Siècle*].

FOGAZZARO A., *Nel transito di Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Il nuovo risorgimento,* gennaio, 1901].

Frau Giuseppina Verdi. — [Negrologio, in: *Signale für die musikalische Welt.* — Leipzig, 1897, pag. 899].

Genova a Giuseppe Verdi. — [*Pergamena* offerta a Verdi dal Municipio di Genova. — Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1893, n. 16].

GHIGNONI A., *Dello spirito religioso nella musica di Verdi.* — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1898, n. 20].

GIACOSA P., *L'arte di Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Rassegna nazionale,* 16 marzo 1901].

Gigante (Il) di Busseto. — Pro Verdi. — Numero unico pubblicato per cura di alcuni studenti a totale favore del monumento al Grande Maestro. — Milano, li 27 febbraio 1901. Tip. Golio, in-fol., fig., pag. 8.

Giuseppe (Per) Verdi — XXVII febbraio MCMI — gli studenti universitari fiorentini. Firenze, Tip. Elzeviriana, in-fol., fig., pp. 6.

Giuseppina Verdi Strepponi [*In morte di*]. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1897, n. 46].

GANDOLFI R., *Il giubileo artistico di Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Rassegna nazionale,* vol. 50°, 1889].

GHISLANZONI A., *Cenno necrologico* [*per la morte di Antonio Barezzi, suocero di Verdi*]. — [Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 28 luglio 1867].

— *La casa di Verdi a Sant'Agata.* — [Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 26 luglio 1868].

GUERRAZZI F. D., *Manzoni, Verdi e l'albo rossiniano,* con note biografiche di B. E. Maineri. — Milano, 1874, in-16°, pp. 106.

ITALICO (L'), Vedi LEVI P., *La moglie...*

Lettere inedite di Gaetano Donizetti a diversi, e lettere di Rossini, Scr Dumas, Spontini, Adam, Verdi a G. Donizetti, raccolte e pub cate nell'occasione delle feste centenarie da A. De Eisner-Eisenl — Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1897, in-8°.

LEVI P. [L'Italico], *La moglie di Verdi. Lodi, 8 settembre — Buss 14 novembre 1897.* — Roma, a cura di L. Perelli (Tip. Forza 1897, in-8°, pp. 7.

MAFFEI A., *A Giuseppe Verdi che partiva per Venezia.* Versi. — [in: *Rivista teatrale europea*, anno 9°, 1846. — Milano].

[MAFFEI A.], *A Giuseppe Verdi, gloria d'Italia.* — [Ode, con ritr. — in: *Strenna teatrale europea*, anno 9°, 1846. — Milano].

MAINERI B. E., Vedi GUERRAZZI F. D., *Manzoni...*

MARRAS M. [Una poesia di Arrigo Boito, nella quale si parla anch Verdi. — Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1893, n. 32; ripor dal giornale inglese *The Author*].

MARUSI T., Vedi CAPUTO M. C., *Per l'inaugurazione...*

MAZZUCATO A., *A proposito di " Roberto il Diavolo ".* — [Sta in: *G zetta musicale di Milano*, 1846, pp. 164, 200. Si parla dell'" fluenza che le musiche di Verdi sono destinate ad esercitare s qualità di esecuzione delle masse d'orchestra e cori "].

— *Sulla riforma degli istituti musicali.* Relazione al Ministero della p blica istruzione. — Firenze, Regia tipografia, 1871, in-8, pp. — [*La relazione* è sottoscritta da G. Verdi (Presidente della C missione nominata dal Ministro Correnti), da L. F. Casamorata P. Serrao e da A. Mazzucato che ne fu il redattore].

Omaggio del giornale *La Farfalla* a Giuseppe Verdi. — Milano, C. prandi [1896], in-16°, pag. 128. — [Raccolta di prose e poesi onore di Verdi. Notansi fra gli autori: Cavallotti, Tommaso vini, Guglielmo Ferrero, La Marchesa Colombi, Leopoldo Mare Policarpo Petrocchi, Gemma Ferruggia, ecc.].

Morte (In) di Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Rivista di filosofia, pedag e scienze affini.* Gennaio 1901. Bologna].

Onoranze a Verdi. [Pergamena e lettera che nominano Verdi *Presid onorario perpetuo* dell'*Istituzione Rossini* di Bologna. — Sta *Gazz. music. di Milano*, 20 giugno 1880].

" *Otello* ", dramma lirico e centomila lirico. Versi di Guerigo Mesc [il giornale umoristico milanese *Guerin Meschino*]; musica di seppe Verdi. Teatro alla Scala: Stagione di quaresima in carne 1886-87: impresa Flora e Fauna. — Titolo di Gioricordi. —

nza, Desio, Seregno, Camerlata e Como. — Milano, Tip. 1887, in-8°, fig.

giubileo di Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Lettere e arti*, n. 5. — Bologna, 1889].

i Redazione della "Gazzetta musicale", il sig. Geremia l signor Fétis e il M° Verdi. — [A proposito di quanto la aveva scritto nei n[i] 45 e seg. del 1850 circa il giudizio su Verdi. — Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1851, n. 3].

rdi-Calzado-Victor Hugo]. — [È accennato nel n° 5 della *usic. di Milano*, 1857].

G. Verdi-Strepponi. — [Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 48 e 1897, n. 46].

e di Villanova [fondato da Verdi. — Sta in: *Gazz. Music. no*, 1888, n. 46].

Si parla dell'erigendo *Ricovero pei musicisti vecchi ed ina-* "*Falstaff*". — Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1891, n. 27].

Verdi ad intervenire al trasporto delle ceneri di Donizetti e Bergamo, e alle feste pel centenario di Michelangelo a Fi- - Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1875, pag. 299].

, *Verdi al teatro Manzoni* [di Milano]. — [Sta in: *Gaz- sicale di Milano*, 1889, n. 26. Parla di Verdi che assisteva rappresentazione della *Pamela nubile*, recitata dalla Duse].

Verdi]. Dopo l'*Otello*. [Sonetto. — Sta in: *Gazz. music. di* 1889, n. 48].

A., *L'anima di Giuseppe Verdi;* ai giovanetti italiani. — Casa edit. del *Risveglio educativo*, Tip. Elzeviriana di Gui- Mondini, 1901, in-16°, fig., pp. 28.

A., *Al Circolo Filo-Cantanti* [di Milano. Concerto in occa- lo scoprimento dei busti a Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. n: *Gazz. music. di Milano*, 1888, n. 52].

lo (Parodia di quello di Verdi) al teatro Fossati di Milano. *Gazz. music. di Milano*, 1888, n. 23].

Giuseppina Strepponi. — [Sta in: *Strenna teatrale europea* anno III, 1840. — Biogr. e ritr.].

La Fenice" di Venezia. [Inaugurazione di un busto a Verdi ione del centenario dell'apertura del teatro stesso; con ri- ne del busto e le lettere del Comitato e di Verdi, in pro- — Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1892, n. 42].

uovo) "Verdi" di Busseto. — [Sta nel periodico: *Il Trova-* lano, 1868, n. 31].

[*Teatro " Verdi " in Padova.* — Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 18
pag. 313, 321, 329, 337, con illustrazioni].

[*Trionfo (Il) musicale di Verdi.* — Sta in: *Literary Digest* (New-Yo
novembre 1895].

Verdi. Numero speciale della Rivista *Natura ed arte,* 15 febbraio 1
— Milano, Fr. Vallardi, in-8°, fig., pp. 110, con una tav. rit
Contiene: C. De Lollis, *Verdi ignorato.* — A. Soffredin
maestro. — C. Pigorini Beri, *Verdi intimo.* — U. Fleres,
bretti delle opere verdiane. — L. Suner, *Coltre e fiori.* — T.
nizzaro, *Per Giuseppe Verdi* [Lirica]. — A. Soffredini, *Il m
cista fuori del teatro.* — A. Lauria, *Gli esecutori dei melodra
verdiani.* — E. Checchi, *Ricordi verdiani.* — D. Mitelli, *In n
di Giuseppe Verdi* [Lirica]. — F. Giarelli, *Verdi e Pirotto Tes
mattoide.* — G. Zuppone Strani, *Morto* [Lirica]. — A. G. Corr
Verdi musicista della rivoluzione. — G. C. Abba, *Voci di Mazzin*
A. Brunialti, *Giuseppe Verdi al Parlamento.* — G. Mazzon
Verdi e il romanticismo. — T. Massarani, *Dall'Albo di Gius
Verdi custodito nella sua villa di Sant'Agata* [Lirica]. — E. Giani
" Rigoletto " [Lirica]. — D. Angeli, *La fine d'un regno.* — P
Lucа, *Trittico* [Lirica]. — A. Franchetti, *Giuseppe Verdi e la
sica nazionale.* — A. M. Sodini, *Il riposo estremo.* — O. Po
Non è serio! — A. Panzini, *Tra la folla: al passaggio della*
— N. D'Abienzo, *A Giuseppe Verdi.* — L. Corio, *Gli editor
Giuseppe Verdi.* — Térésah, *27 gennaio.* — P. Nurra, *Gius
Verdi nella caricatura.* — Fidelia, *Giuseppe Verdi e il salotto
contessa Maffei.* — S. Farina, *Dopo il funerale.* — I. V. Be
L'ultima armonia [Lirica]. — *Ricordi e documenti* [Ed altri sc
e pensieri e piccoli ricordi ed omaggi, ecc.].

Verdi. — [La *Roma letteraria* dedica a Verdi il suo numero del 10
braio. Contiene scritti di Gaetano Negri, Gnoli, Fogazzaro, Mo
verde, Lampertico, Ermete Novelli, ecc.].

Verdi. — *Scena (La) illustrata.* Rivista quindicinale di letteratura,
e *sport.* Anno XXXIV, n. 240, Firenze, XV ottobre MDCCC
Numero XX. — Firenze, Tip. della *Scena Illustrata,* 1898, i
fig., pp. 14. — [È un numero unico dedicato a G. Verdi pel
85° genetliaco]. — [Altro numero unico verdiano fu pubbli
dalla *Scena illustr.* nel 1900].

[*Giuseppe Verdi*]. — Supplemento straordinario alla *Gazzetta musi
di Milano,* 27 novembre 1889. In 4° fig. [Contiene scritti di Gio
Carducci, Montalti, Giacosa, Panzacchi, Ricordi, ecc.; fra i *fac-si*
si notano una lettera del Carducci e la prima pagina della parti
autografa dell' *Otello*].

Famiglia Artistica „ [di Milano, la sera del 13 febbraio 1893.
n: *Gazz. music. di Milano*, 1893, n[i] 8-9].

Sua Eccellenza il Ministro della Pubblica Istruzione. To-
[È una lettera datata da Busseto, 14 ottobre 1861, colla
rdi approva e consiglia il Corista normale di Parigi]. —
periodico *Il teatro italiano*, anno I, n. 2, all'articolo: " *Del*
. — Milano, 1867].

l M° Verdi al M° Florimo, archivista del Collegio di mu-
Napoli. [Con essa Verdi rifiuta l'offertagli direzione del Con-
o di Napoli. La lettera contiene la famosa frase: *Tornate*
e sarà un progresso]. — [Sta nel periodico *Il Trovatore*
n. 4, 1871].

l Sindaco di Napoli dopo le rappresentazioni dell' *Aida*
San Carlo. Lamenta la negligenza con cui generalmente si
no gli spettacoli teatrali. — Sta in: *Gazz. music. di Mi-*
3, pag. 126].

proposito di una pretesa *cauzione* che avrebbe voluto l'im-
per la prima esecuzione del *Nabucco.* — Sta in: *Gazzetta*
di Milano, 1876, pag. 41].

M° Pedrotti, colla quale rifiuta l'invito di andare a To-
ssistere alle rappresentazioni dell'*Aida.* — Sta in: *Gazzetta*
di Milano, 1875, pag. 10].

data 6 febbraio 1861, colla quale ringrazia il presidente
tato che propugnò la sua elezione a Deputato pel Collegio
San Donnino. — Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*,
)].

baritono Giraldoni sulla maniera di cantare in generale
armente il suo *Simon Boccanegra.* — Sta in: *Gazzetta*
di Milano, 1860, n. 25. Estr. da una biografia di Verdi
a Parigi dagli editori Ponjeau de Laroche & C. nell'opera
t petits personnages].

Verdi. Progetto di onorare la memoria di Rossini colla
one di una *Messa di requiem* che avrebbe dovuto essere
dai più distinti maestri italiani „. — Sta in: *Gazz. music.*
, 1868, pp. 379, 398-399].

re inedite....

UCATO A., *Sulla riforma...*

. — [Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1875, pag. 380].

useppe Verdi, XXVII gennaio MDCCCCI. Trittico poli-
- Sesto S. Giovanni (Milano), Tip. C. Doni, 1901, in-16°,

WESTERFELD A. (von), *Unterhaltungen in Verdis Tuskulum.* — [St
Deutsche Revue, 2° vol. del 1887].

ZILIOLI S., Una quistione di Stato civile. Parere non richiesto d
illustre giureconsulto. [A proposito della " *venerabilità* " di G. V
— Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1890, n. 50].

II. — Opere teatrali, musica sacra e altre composizioni di Verdi.

Opere teatrali.

Oberto conte di San Bonifacio. Dramma in due atti. — Milano, S
17 novembre 1839.

Esecutori: donne, *Raineri-Marini, Shavo, Sacchi* - Uomini:
Marini.

Il finto Stanislao (Un giorno di regno). Melodramma giocoso in du
di Felice Romani. — Milano, *Scala*, 5 settembre 1840.

Esecutori: donne, *Marini, Abbadia* - Uomini: *Ferlotti, Sc*
Salvi, Rovere, Vaschetti, Marconi.

Nabucco. Dramma lirico in quattro atti di Temistocle Solera. — M
Scala, 9 marzo 1842.

Esecutori: donne, *Strepponi, Bellinzaghi, Ruggeri* - Uomini:
coni, Miraglia, Derivis, Rossi, Marconi.

I Lombardi alla prima crociata. Dramma lirico in quattro atti d
mistocle Solera. — Milano, *Scala*, 11 febbraio 1843.

Esecutori: donne, *Ruggeri, Frezzolini, Gandaglia* - Uomini: S
Derivis, Rossi, Marconi, Vairo, Guasco.

[Rifatta col titolo di *Gerusalemme* pel *Teatro dell'Accadem*
Parigi. — 22 luglio 1847. — Riduttori del libretto i sigg. I
e Vaez].

Ernani. Dramma lirico in quattro parti di Francesco M^a Piave. —
nezia, *La Fenice*, 9 marzo 1844.

Esecutori: donne, *Lowe, Saini* - Uomini: *Guasco, Superchi,*
Sanner, Bellini.

I due Foscari. Tragedia lirica in tre atti di Francesco M^a Piave. — I
Argentina, 3 novembre 1844.

Esecutori: donne, *Barbieri-Nini, Ricci* - Uomini: *De Ba*
Roppa, Mirri, Pozzolini.

Giovanna D'Arco. Dramma lirico in un prologo e tre atti di Temi
Solera. — Milano, *Scala*, 15 febbraio 1845.

ri: donne, *Frezzolini* - Uomini: *Poggi, Colini, Marconi,*

ia lirica in un prologo e due atti di Salvatore Camma-
Napoli, *San Carlo*, 12 agosto 1845.

ri: donne, *Tadolini, Salvetti* - Uomini: *Arati, Coletti, Ceci,*
Benedetti, Rossi.

a lirico in un prologo e tre atti di Temistocle Solera. —
La Fenice, 17 marzo 1846.

ri: donne, *Lowe* - Uomini: *Marini, Costantini, Guasco,*
manelli.

Melodramma in quattro parti di Andrea Maffei. — Londra,
lla Regina, 21 luglio 1847.

ri: donne, *Jenny Lind* - Uomini: *Lablache, Gardoni, Co-*
li, Bouché.

elodramma tragico in tre atti di Francesco M^a^ Piave. —
eatro Grande, 25 ottobre 1849.

ri: donne, *Rapazzini, Barbieri-Nini* - Uomini: *Fraschini,*
De Bassini, Petrovich, Cucchiari, Albanassich.

i Legnano. Tragedia lirica in quattro atti di Salvatore
no. — Roma, *Argentina*, 27 gennaio 1848.

ri: donne, *De Giuli-Borsi, Marchesi* - Uomini: *Sottovia,*
Testi, Giannini, Colini, Fraschini, Buti, Ferri.

Melodramma tragico in tre atti di Salvatore Cammarano.
, *San Carlo*, 8 dicembre 1849.

ri: donne, *Gazzaniga, Salvetti* - Uomini: *Selva, Malvezzi,*
Bassini, Rossi.

Aroldo.

odramma in tre atti di Francesco M^a^ Piave. — Venezia,
e, 11 marzo 1851.

ri: donne, *Brambilla, Saini, Casaloni, Morselli* - Uomini:
aresi, Ponz, Damini, Kunerth, Zuliani, Bellini, Rizzi.

ramma in quattro parti di Salvatore Cammarano. — Roma,
9 gennaio 1853.

ri: donne, *Penco, Goggi, Quadri* - Uomini: *Guicciardi, Bau-*
lderi, Bazzoli, Marconi, Fani.

Opera in tre atti di Francesco M^a^ Piave. — Venezia, *La*
marzo 1853.

ri: donne, *Salvini, Donatelli, Speranza, Berini* - Uomini:
Varesi, Zuliani, Dragone, Silvestri, Bellini, Borsato, Tona,

I Vespri siciliani. Opera in cinque atti di E. Scribe e C. Duveyri
Parigi, *Opéra*, 13 giugno 1855.
Esecutori: donne, *Lotti, Panizza* - Uomini: *Pancani, Ferri,*
nago, Poggiali, Senigaglia.

Aroldo. Opera in quattro atti di Francesco Mª Piave. — Rimini, T
Nuovo, 16 agosto 1857.
Esecutori: donne, *Lotti, Panizza* - Uomini: *Pancani, Ferri,*
nago, Poggiali, Senigaglia.
[È un rifacimento dello *Stiffelio*, datosi la prima volta a Tr
Teatro Grande, 16 novembre 1850].

Un ballo in maschera. Melodramma in tre atti. — Roma, *Apollo*, 1
braio 1859.
Esecutori: donne, *Dejeau, Sbriscia, Scotti* - Uomini: *Fras*
Giraldoni, Santucci, Bossi, Bernardoni, Bazzoli, Foffi.

La forza del destino. Melodramma in quattro atti di Francesco Mª I
— Pietroburgo, *Teatro Imperiale italiano*, 10 novembre 186
Esecutori: donne, *Barbot, Nantier-Didier* - Uomini: *Gra*
Tamberlick, Angelini, De Bassini, Marini.
Nuova edizione con aggiunte e cambiamenti dell'A. — M
Scala, 20 febbraio 1869.

Macbeth. Melodramma in quattro atti di Francesco Mª Piave. —
renze, *Pergola*, 14 marzo 1847.

— Seconda edizione rifatta. — Parigi, *Teatro lirico*, 21 aprile 18

Don Carlos. Opera in cinque atti di Méry e Camillo Du Locle. —
rigi, *Opéra*, 11 marzo 1867.

— Prima esecuzione in Italia. — Bologna, *Comunale*, 27 ottobre 1

Aida. Opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni. — Cairo (Eg
Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871.
Esecutori: donne, *Grossi, Pozzoni* - Uomini: *Costa, Mongini*
dini, Steller, Stecchi-Bottardi.

— Prima rappresentazione in Italia. — Milano, *Scala*, 8 febbraio 1
Esecutori: donne, *Waldmann, Stolz* - Uomini: *Pavoleri, Fan*
Maini, Pandolfini, Vistarini.

Simon Boccanegra. Melodramma in un prologo e tre atti di Fran
Mª Piave. — Venezia, *La Fenice*, 12 marzo 1857.

— Nuova edizione rifatta. — Milano, *Scala*, 24 marzo 1881.
Esecutori: donne, *D'Angeri, Cappelli* - Uomini: *Maurel, De Re*
Salvati, Bianco, Tamagno, Fiorentini.

Otello. Dramma lirico in quattro atti di Arrigo Boito. — Milano, S
5 febbraio 1887.

Esecutori: donne, *Pantaleoni, Petrovich* - Uomini: *Tamagno, Maurel, Paroli, Fornari, Navarrini, Limonta, Lagomarsino.*

Falstaff. Commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito. — Milano, *Scala*, 9 febbraio 1893.

Esecutori: donne, *Zilli, Stehle, Pasqua, Guerrini* - Uomini: *Maurel, Pini-Corsi, Garbin, Paroli, Pelagalli-Rossetti, Arimondi.*

Musica sacra.

Messa di requiem pel primo anniversario della morte di Alessandro Manzoni. — Milano, *Chiesa di San Marco*, 22 maggio 1874.

Esecutori: donne, *Stolz, Waldmann* - Uomini: *Capponi, Maini.*

Pater noster, volgarizzato da Dante, per coro a cinque parti.

Ave Maria, volgarizzata da Dante, per una voce.

Pezzi sacri: Te Deum, Stabat Mater; Laudi alla Vergine. — Torino 1899.

[Altre musiche minori, per chiesa, composte in giovinezza].

Composizioni varie.

Quartetto per istrumenti d'arco.

Inno delle Nazioni, versi di Arrigo Boito, composto per la grande Esposizione di Londra ed eseguito al Teatro della Regina il 24 maggio 1862.

Cori delle tragedie di Manzoni, a tre voci.

Il Cinque maggio, a voce sola.

[Concerti e variazioni per pianoforte, Serenate, Cantate, Arie, ecc., tutte composizioni giovanili].

III. — Critica delle Opere.

Alberti L., *1816-1887. Il melodramma italiano* [*Dall' " Otello „ di Rossini all' " Otello „ di Verdi*]. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1887, n. 12].

"Alzira „ di Verdi. — [Sta in: *Gazz. mus. di Milano*, 1847, pag. 28. Vi si legge: " Verdi ha parlato fino ad ora ai sensi, e pochissime volte al cuore... Il momento di una modificazione è solennemente giunto per Verdi... l'arte vuole da lui uno scopo nuovo, altre mire meno illusorie, meno sensuali; più intellettuali, più estetiche, più vere. — Può egli farlo? Crediamo che sì. — Vorrà egli farlo?... „].

Appendice (Un') musicale del sig. De Rovray (pseudonimo di P. A. Fiorentino) nel *Moniteur* [a proposito della *Traviata* in particolare e

di Verdi in generale]. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1857, pag. 385, 397, 414. — Al Fiorentino rispose pure *Il Trovatore* di Torino, novembre 1857: risposta riportata nella *Gazzetta Musicale* del 1857, pag. 397].

Abcais F. (D'), *La prima e l'ultima opera* [" *Otello* "] *di Verdi*. — *Nuova Antologia*, I, 1887].

Barrili F., *Note ed appunti sul " Falstaff " di Verdi*. — Torino, Baravalle e Falconieri, 1894, in-16°.

Basevi A., *Studio sulle opere di G. Verdi*. — Firenze, Tofani, 1859, in-8°, pp. 324.

Bellaigue C., " *Falstaff* " *au Théâtre de l'Opéra comique*. — [Sta in: *Revue des deux mondes*, 3° vol. del 1894].

— *La musique italienne et l'* " *Othello* " *de Verdi*. — [Sta in: *Revue des deux mondes*, 1° novembre 1894].

— *Musique italienne et musiciens allemands*. — [Uno dei sottotitoli è: *Trois pièces religieuses de Verdi*]. — [Sta in: *Revue des deux mondes*, 1° giugno 1898].

Bellini L., *Sul " Nabucco " del M° Verdi*. Sonetto. — [Sta in: *Rivista teatrale europea*, anno 8°, 1845, Milano].

— Luigia, *Sull' " Ernani " del M° Verdi*. Sonetto. — [Sta in: *Strenna teatrale europea*, anno 8°, 1845, Milano].

Bertrand, *Des nationalités musicales à propos de " Don Carlos " de Verdi*. — [Sta in: *Revue moderne*, vol. 41°, 1867].

Blaze de Bury H., *Musiciens contemporains*. — Paris, 1856, in-8°, pp. 289. — [Le pagine 205-222 contengono un capitolo intitolato: " Verdi: *Nabucodonosor, Les deux Foscari* "].

Boselli J., *Échos de la dernière saison musicale*. [Ritiene opera sbagliata il *Falstaff*]. — [Sta in: *Revue britannique*, agosto 1894].

Bourgeaut F., *G. Verdi et " Aida "*. — Paris, 1880, in-4°.

C. C., *Dopo l' " Otello "* [Sonetto a Verdi. — Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1889, n. 12].

Cantata (La) del M° Verdi per la grande Esposizione di Londra, e sua lettera. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1862, n[i] 18, 19, 21, e 22: quest'ultimo numero porta l'esito dell'esecuzione e la poesia della cantata].

Caputo M. C., *La " Scala-rebus " e le " Ave Maria " di G. Verdi*. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1895, n. 27].

Casamorata L. F., " *Macbeth* ". Melodramma di F. Piave, musicato da G. Verdi. — [Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1847, n[i] 15, 17, 18,

20-22. È un'analisi tematica con suggerimenti di modificazioni ritmiche e melodiche].

Clément F. et Larousse P., *Dictionnaire des opéras*, contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras..., revu et mis à jour par A. Pougin. — Paris, Libr. Larousse, 1898, in-8°.

Corio L., *Una pergamena a Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Gazz. Music. di Milano*, Supplemento al n. 2 del 1884. La pergamena fu offerta a Verdi in occasione della rappresentazione del *Don Carlos* (nuova edizione) alla Scala].

Corrieri A. G., *Le donne nelle opere di G. Verdi.* — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1895, n. 35].

Depanis G., *A proposito del "Falstaff".* — [Sta in: *Gazzetta letteraria*, Torino, 1893, 7, 18 febbraio].

Destranges É., *L'évolution musicale chez Verdi. — "Aida", "Othello", "Falstaff".* — Paris, Fischbacher, 1895. — [Studio pubblicato pure nell'*Ouest Artiste* (Nantes), 1895].

Don Carlos [Per recensioni la *Gazz. music. di Milano* ha fra l'altre un *Supplem. straord. al n. 12,* 24 marzo 1867. È la critica del Prevost nel giornale *La France.* — I^a esecuzione a Parigi. — II^a esecuzione a Bologna, 2 ottobre 1867].

[*Doni (Due)* dei Milanesi a Verdi per la I^a rappresentazione dell'*Aida* alla Scala. Vedi: *Gazz. music. di Milano*, 1872, pag. 47 e 296].

Edel A., *"Simon Boccanegra" di G. Verdi.* Costumi. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1890, pag. 90, 122].

Entusiasmo (Per un) americano [A proposito del *Trovatore*]. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1889, n. 11].

Escudier M., *"Ernani"... de Verdi.* — Paris, Lévy, 1858, in-8°.

— *"Les deux Foscari"... de Verdi* — Paris, 1847, in-8°.

"Falstaff". Commedia lirica di Arrigo Boito; musica di G. Verdi. Giudizi della stampa italiana e straniera. — Milano, Ricordi, 1894, in-16°, pag. 296.

"Falstaff" (Il) di Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Nuova Antologia.* Serie terza, vol. 43°, 1893].

Filippi F., *"Aida"* [diretta dall'Autore] all'Opéra di Parigi. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 28 marzo 1880].

— *Studio analitico sul "Don Carlos" di Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Gazz. music. di Milano,* 1869, n^i 3, 5, 7, 8, 11, 26, 28, 30, 32-34, 36, 38; 1870, n^i 10, 12, 18; 1871, n^i 29-31].

— *"Un ballo in maschera".* Melodramma in 3 atti; musica di G. Verdi.

— Supplemento al n. 2, 1862, della *Gazz. music. di Milano,* pp. 6. [In fine si accenna alla voce che Verdi non volesse più scrivere dopo quest'opera. Lo scritto destò polemiche per parte dell'impresario — il Merelli — accusato di aver allestito l'opera " per dispetto „; accusa che egli tentò stornare scrivendo che teneva " in sommo pregio il signor maestro cavaliere Verdi „]. [Dello stesso Filippi vi è un altro articolo sul *Ballo in maschera* nella *Rivista contemporanea*].

Galli A., *Cenni analitici intorno all' " Otello „*. — Milano, Sonzogno, 1887, in-16°.

" Gerusalemme „ (La). — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1847 e 1850].

Ghislanzoni A., *La musica di Verdi a Parigi nell'anno 1851.* — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1866, n. 14].

Giovagnoli R., *I progenitori di " Falstaff „*. — [Sta in: *Nuova Antologia,* Roma, 15 aprile 1893].

Giudizi della stampa italiana e straniera sull'opera *Otello.* — Milano, Ricordi, 1887, fascicoli 2, in-16°.

Grande (La) dame. Revue de l'élégance et des arts. Numéro special consacré à *Falstaff,* avec 25 illustr. — Paris, 1894, in-4°.

Hanslick E., *Funf-Jahre Musik (1891-95) der Modernen Oper.* — Berlin, 1896.

Larousse P., Vedi Clément F. et Larousse P., *Dictionnaire des opéras...*

Levi P. [L'Italico], *Lo spirito religioso nella musica di Verdi.* — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1898, n. 18].

— *Verdi e il doppio problema della musica religiosa. Duplice soluzione.* [A proposito della *Messa,* del *Te Deum* e delle *Laudi alla Vergine Maria.* — Sta in: *Rivista d'Italia,* Roma, Società editrice Dante Alighieri, anno III, fascicolo 4°, 15 aprile 1900].

Mackenzie A. C., *Tre letture sopra il " Falstaff „ di Verdi* fatte alla *Royal Institution of Great Britain.* Traduzione del maestro P. Mazzoni. — Milano, Ricordi, 1894, in-16°. — (Estr. dalla *Gazzetta Musicale di Milano,* 2° semestre 1893).

Maitland J. A. F., *" Falstaff „ and the New Italian Opera.* — [Sta in: *Nineteenth Century,* London, 1° semestre 1893, pag. 803].

Matto (Il) [?], *All' amico E. Reyer,* critico-musicale-appendicista del *Journal des débats,* compositore, maestro, bibliotecario, ecc. ecc.! [A proposito dell'*Aida*].

Maurel V., *A propos de " Falstaff „*. — [Sta in: *Revue de Paris,* maggio 1894].

MAUREL V., *A propos de la mise en scène du drame lyrique " Otello ".* Étude précédée d'aperçus sur le Théâtre chanté en 1887. — Rome, Bocca, 1888, in-8°.

MAZZONI P., Vedi MACKENZIE A. C., *Tre letture....*

MAZZUCATO A., *" Luisa Miller ".* Melodramma tragico in tre atti di Salvadore Cammarano; musica di Giuseppe Verdi. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1850, n' 38-41, 46].

MERELLI B., Vedi FILIPPI F., *" Un ballo in maschera "...*

Messa (La) da requiem di G. Verdi al teatro della Scala. (Supplemento alla *Gazzetta musicale di Milano*, anno XXXIV, n. 27. Domenica, 6 luglio 1879). [La messa fu diretta da Verdi stesso a beneficio degli inondati. Dopo l'esecuzione, l'orchestra della Scala fece una serenata innanzi all'*Hôtel Milan*, dove era alloggiato il Maestro].

MITYANA, *La obra futura de Verdi.* — [Sta in: *La musica religiosa en España* (Madrid), 1898, n. 25-27.]

MOLMENTI P., *La leggenda d' " Otello ".* — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1894, n. 41].

MONALDI G., *Il " Falstaff " e l'opera buffa.* — [Sta in: *Nuova Antologia*, Roma, 1° febbraio 1897].

MONTECORBOLI H., *" Falstaff ": de Shakespeare à Verdi.* — [Sta in: *Nouvelle Revue*, vol. 81°, 1893].

NOUFFLARD G., *" Otello " de Verdi et le drame lirique.* — Paris, Fischbacher; et Florence, Loescher, 1887, in-16°.

Operas of Verdi. — [Sta in: *Saturday Review* (London), 1° semestre 1896, pag. 596].

Opere di Verdi rappresentate a Vienna. — [Dal 1843 al 1889. — Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1889, n. 51].

Opere (Le) di Verdi a Parigi. — [Elenco delle prime rappresentazioni colà, colla data, e il nome degli artisti. — Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1894, n. 17].

" Otello " — [Sta in: *Saturday Review*, 1° sem. 1887, pag. 147, 222; 2° sem. 1889, pag. 39, 73; 2° sem. 1891, pag. 77, 111].

" Otello ". — [Sta in: *Saturday Review*, 1894, vol. 78, pag. 430].

" Otello ". Numero unico — Milano, 25 dicembre 1886, Tip. Bellini.

" Otello " (L') di Verdi. — [Numero unico pubblicato come Supplemento del *Corriere della Sera*]. — Milano, 1887.

P., *Ancora la critica francese.* — Risposta ad un articolo di Scudo pubblicato nella *Revue des deux mondes*, dicembre 1856, a proposito delle opere di Verdi. — [Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1857, n. 3].

PANZACCHI E., “ *Aida* ”. — [Poesia. — Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1889, n. 48].

Parodia dell' “ *Aida* ” [al *San Carlino* di Napoli. — Sta in: *Il Trovatore*, Milano, 1878, n. 19.

PEÑA A. Goñi, “ *Aida* ”. Ensayo critico musical. — Madrid, Iglesias et Garcia, 1875.

POUGIN A., Vedi CLÉMENT F. et LAROUSSE P., *Dictionnaire des opéras...*

PREVOST, Vedi *Don Carlos.*

Quartetto (Un) di Verdi. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1873, n. 14, e 1876, n[i] 24, 26, 46].

Rappresentazione (Prima) dell'opera *Aida* al teatro dell'Opéra di Parigi (Supplemento alla *Gazzetta musicale di Milano*, 28 marzo 1880). [Sono articoli estratti dai principali giornali di Parigi].

RICORDI G., *Un'opera nuova* [“ *Falstaff* ”] *di Giuseppe Verdi.* — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1890, n. 48].

— Vedi SAINT-SAËNS C., [Dal *Voltaire...*].

ROOSVELT B., *Milan and* “ *Othello* ”*: street live of Verdi.* — London, Ward & Downey, 1887, in-8°.

SAINT-SAËNS C., [Dal *Voltaire*, giornale di Parigi, la *Gazzetta musicale di Milano* del 26 ottobre 1879 riporta un articolo di Saint-Saëns contrario a Verdi a proposito specialmente dell'*Aida*. *Il Pungolo*, giornale di Milano, rispose; e Saint-Saëns cercò scusarsi con lettera pubblicata dal *Pungolo* il 7 novembre. G. Ricordi nella *Gazzetta musicale di Milano* del 9 novembre commentò la polemica].

SASSAROLI V., *Considerazioni* sullo stato attuale dell'arte musicale in Italia e sull'importanza dell' opera *Aida* e della *Messa* di Verdi. Aggiuntevi le due lettere [vedi le *Due lettere* del Sassaroli] della sfida da lui proposta all'editore Tito Ricordi e al Maestro Giuseppe Verdi e dai medesimi rifiutata. — Genova, Tip. della Gioventù, 1876, in-8°, pp. 44.

— [*Due lettere* con cui propone di rifare egli l'*Aida* sullo stesso libretto servito a Verdi. — Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1876, pag. 15, 16, 32].

SCUDO P., “ *La Traviata* ” *de Verdi.* — [Sta in: *Revue des deux mondes*, 15 dicembre 1856].

SEGRÈ C., *La storia di* “ *Falstaff* ”. — [Sta in: *Rassegna nazionale*, vol. 71°, 1893].

SHEDLOCK J. S., *G. Verdi:* “ *Falstaff* ”. — [Sta in: *Academy* (London), anno 1894, vol. 45, pag. 442].

I capolavori musicali del nostro secolo. (Atti dell'Acca-
impica di Vicenza, anni 1893-'95). — Vicenza, Paroni,
-8°.

.., *Verdi e le sue opere.* — [Sta in: *Gazzetta musicale di*
1889, n[i] 27-30, 35-36, 39-47, 50; e 1890, n[i] 2-5, 8, 10,
1, 24, 26, 27].

di Verdi. Studio critico analitico. — Milano, C. Aliprandi,
li Operai, 1901, in-8°, pp. 299, con ritr. — [Dal Proemio:
oli che compongono questo libro, pubblicati alcuni anni
nella *Gazzetta musicale*, sono stati modificati e ampliati... „].

Avant "Falstaff „. M. Arrigo Boito. — [Sta in: *Revue
amatique*, Paris, 15 aprile 1894].

Verdi's "Falstaff „. — [Sta in: *The Fortnightly Review.*
erie, vol. 53°, 1893].

pallone [Poesia contro il M° Vincenzo Sassaroli che voleva
Aida. — Sta in *Gazz. music. di Milano*, 1876, pag. 45].

e artisti. — Napoli, Pierro e Veraldi, 1900, in-16°, vol. 2.
II, pag. 172 e seg., contiene: GIUSEPPE VERDI, *La Messa
em.* VERDI, *Falstaff*].

A., *La nota dominante.* Questioni di stile musicale, in re-
ll'*Otello* di Verdi. — [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*,
31].

DE), *A propos de l' "Otello „ de Verdi* [Raffronto con quello
i]. — [Sta in: *La nouvelle Revue*, Paris, 15 settembre 1894].

Falstaff „. Numero speciale del periodico *Vita moderna.*
io, 12 febbraio 1898, in-folio, fig., pp. 16.

" Rigoletto „) di Giuseppe Verdi al teatro Argentina di Roma.
e il *Rigoletto* fu chiamato *Viscardello*: modificazioni fatte
nsura. — Sta in: *Gazz. music. di Milano*, 1851, n. 40].

no [di ritorno dall'aver diretto l'*Aida* a Parigi]: 18 aprile
upplemento alla *Gazz. music. di Milano*, 15 aprile 1880).
riportati articoli di tutti i principali giornali di Milano].

igi [quando ivi si rappresentò per la prima volta l'*Aida.*
Gazzetta musicale di Milano, 7 aprile 1880].

Falstaff „, Numero unico. — Milano, Treves, 1892, in-f., fig.

Otello „, Numero unico. — Milano, Treves, 1887, in-folio, fig.

Otello „, Numero straordinario. — Fiume, 2 aprile 1893.

IV. — Periodici musicali da consultare, conoscendosi le date delle prime rappresentazioni, o di altro avvenimento verdiano, ecc.

Nota. — Si notano qui i periodici principalissimi; ma il lettore potrà ricorrere anche agli speciali giornali teatrali, particolarmente di Milano, quali, ad esempio, *Il Trovatore*, *Il mondo artistico*, la *Gazzetta dei teatri*, il *Cosmorama*, ecc. [Vedine l'elenco nell'*Annuario della stampa* del Berger, che da alcuni anni si pubblica a Milano]. Pei giornali italiani cessati si può consultare con utilità la *Guida della stampa periodica* del Bernardini e molti altri repertorî simili, dei quali dà notizia il Fumagalli nella sua *Bibliografia storica del giornalismo italiano* (Firenze, 1894). Così pure il lettore, colla scorta delle date, saprà da sè trovare, riguardo alle opere e alla vita di Verdi, gli articoli dei giornali politici. Fra questi vanno specialmente notati quelli del Filippi nella *Perseveranza* di Milano, di Leone Fortis nel *Pungolo*, del D'Arcais, del Biaggi, di Ippolito Valetta, del Depanis, ecc., ecc. — A facilitare le ricerche dei giornali musicali vedi inoltre il seguente indice:

FREYSTATTER W., *Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart; chronologisches Verzeichniss der periodischen Schriften über Musik*, München, 1884, in-8°; e direttamente per la stampa francese, la *Bibliographie de la presse...* dell'Hatin.

La cronaca musicale (Pesaro).

Le cronache teatrali (Roma).

Le courrier musical (Parigi).

La fédération artistique (Bruxelles).

La France musicale (Parigi).

Gazette musicale de la Suisse Romande (Ginevra).

Gazzetta musicale di Milano.

La Guide musicale (Bruxelles).

Ilustracion musical hispano-americana (Barcellona).

L'insegnante di musica (Roma).

Le Journal musical: bulletin international critique de la bibliographie musicale (Parigi).

Le Ménestrel (Parigi).

Monatshefte für Musik-Geschichte (Berlino) [Esiste l'*Indice* dei voll. I-X (1869-'78) compilato da R. Eitner].

Monthly musical record (Londra).

Musikalische Wochenschrift (Lipsia) [Vi è l'*Indice* dei voll. I-XXV (1870-'94) compilato da W. Fritzsch].

Musical Times (Londra).

Music: a monthly magazine (Chicago).

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Lipsia).

Neue Zeitschrift für Musik (Lipsia).

La nuova musica (Firenze).

Ouest Artiste (Nantes).

Rivista musicale italiana (Torino).

The Strand musical magazine (Londra).

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (Lipsia) [Ha l'*Indice* dei volumi I-X (1885-'94), compilato da R. Schwartz].

Der Volksgesang (Biel).

Pisa, aprile 1901.

LUIGI TORRI.

LE DATE

Nascita — 10 ottobre 1813 a Roncole.

Si reca a Milano e chiede di essere ammesso al Conservatorio — Giugno 1832.

Sposa Margherita Barezzi — 1835.

Le composizioni musicali 1839-1898:

G. Verdi intorno al 1839
(Da una litografia
della collezione C. Vanbianchi).

Opere teatrali.

1. ***Oberto, conte di S. Bonifacio*** **(N. N.). — Teatro alla Scala di Milano, 17 novembre 1839.**
   Esecutori: **Raineri-Marini, Skaw, - Salvi, Marini.**
2. ***Un giorno di regno*** **(1) (Romani). — Teatro alla Scala di Milano, 5 settembre 1840.**
   Esecutori: **Raineri-Marini, Abbadia, - Salvi, Ferlotti, Scalese.**
3. ***Nabucodonosor*** **(Solera). — Teatro alla Scala di Milano, 9 marzo 1842.**
   Esecutori: **Strepponi, Bellinzaghi, - Miraglia, Ronconi, Dérivis.**
4. ***I Lombardi alla prima Crociata*** **(Solera). — Teatro alla Scala di Milano, 11 febbraio 1843.**
   Esecutori: **Frezzolini-Poggi, - Guasco, Severi, Dérivis.**

---

(1) Riprodottosi poi su altri teatri col titolo *Il finto Stanislao,* titolo che trovasi anche nell'edizione Ricordi. Questo libretto fu scritto dal Romani nel 1818.

iave). — Teatro Fenice di Venezia, 9 marzo 1844.
i: Löwe, - Guasco, Superchi, Selva.
cari (Piave). — Teatro Argentina di Roma, 3 nov. 1844.
i: Barbieri-Nini, - Roppa, De-Bassini.
d'Arco (Solera). — Teatro alla Scala di Milano, 15 feb-
1845.
i: Frezzolini-Poggi, - Poggi, Collini.
mmarano). — Teatro S. Carlo di Napoli, 12 agosto 1845.
i: Tadolini, - Fraschini, Coletti.
lera). — Teatro Fenice di Venezia, 17 marzo 1846.
i: Löwe, - Guasco, Costantini, Marini.
Piave). — Teatro Pergola di Firenze, 14 marzo 1847.
i: Barbieri-Nini, - Brunacci, Varesi, Benedetti.
eri (Maffei). — Teatro della Regina, Londra, 22 luglio 1847.
i: Lind, - Gardoni, Coletti, Lablache, Bouché.
(1) (Royer e Vaëz). — Académie Royale de Paris, 26 no-
re 1847.
i: Julian-Vangelder, - Duprez, Alizard, Prévôt, Brémont.
o (Piave). — Teatro Grande di Trieste, 25 ottobre 1848.
i: Barbieri-Nini, Rampazzini, - Fraschini, De-Bassini.
lia di Legnano (Cammarano). — Teatro Argentina di
a, 27 gennaio 1849.
i: De-Giuli, - Fraschini, Collini.
ller (Cammarano). — Teatro S. Carlo di Napoli, 8 di-
re 1849.
i: Gazzaniga, Salandri, - Malvezzi, De-Bassini, Arati, Selva.
Piave). — Teatro Grande di Trieste, 16 novembre 1850.
i: Gazzaniga, - Fraschini, Collini.
(Piave). — Teatro Fenice di Venezia, 11 marzo 1851.
i: Brambilla Teresa, Casaloni, - Mirate, Varesi, Pons.
ore (Cammarano). — Teatro Apollo di Roma, 19 gen-
1853.
i: Penco, Goggi, - Boucarde, Guicciardi, Balderi.
ata (Piave). — Teatro Fenice di Venezia, 6 marzo 1853.
i: Salvini-Donatelli, - Graziani, Varesi.
es Siciliennes (Scribe e Duveyrier). — Teatro dell'Opéra
arigi, 13 giugno 1855.
i: Cruvelli, Sannier, - Gueymard, Bonnehée, Obin.

ra è un rimaneggiamento, con nuovo libretto, dei *Lombardi*, con
zi e ballabili pel teatro suddetto.

21. *Simon Boccanegra* (Piave). — Teatro Fenice di Venezia, 12 m
1857.
Esecutori: Bendazzi, - Negrini, Giraldoni, Vercellini, Echeverria
22. *Aroldo* (1) (Piave). — Teatro Nuovo di Rimini, 16 agosto 185
Esecutori: Lotti, - Pancani, Poggiali, Ferri, Cornago.
23. *Un ballo in maschera* (N. N.). — Teatro Apollo di Roma, 17
braio 1859.
Esecutori: Julienne-Dejean, Scotti, Sbriscia, - Fraschini, Giral
Bossi, Bernardoni.
24. *La forza del destino* (2) (Piave). — Teatro Imperiale Italian
Pietroburgo, 10 novembre 1862.
Esecutori: Barbot, Nantier-Didiée, - Tamberlick, Graziani, De-
sini, Angelini.
25. *Macbeth* (riformato) (Piave). — Teatro Lirico di Parigi, 21 a
1865.
Esecutori: Rey-Balla, - Monjauzé, Ismael, Petit.
26. *Don Carlos* (3) (Méry e Du Locle). — Teatro dell'Opéra di Pa
11 marzo 1867.
Esecutori: Sass, Gueymard, - Morère, Faure, Obin, David, Casteln
27. *Aida* (4) (Ghislanzoni). — Teatro dell'Opera al Cairo, 24 dice
1871.
Esecutori: Pozzoni, Grossi, - Mongini, Steller, Medini, Costa.
28. *Simon Boccanegra* (rinnovato) (Piave). — Teatro alla Scala di
lano, 24 marzo 1881.
Esecutori: D'Angeri, - Tamagno, Maurel, Salvati, De Retzké.
29. *Otello* (Boito). — Teatro alla Scala di Milano, 5 febbraio 188
Esecutori: Pantaleoni, Petrovich, - Tamagno, Maurel, Paroli, N
rini, Limonta.
30. *Falstaff* (Boito). — Teatro alla Scala di Milano, 9 febbraio 1
Esecutori: Zilli, Stehle, Pasqua, Guerrini, - Garbin, Maurel, P
Pini-Corsi, Pelagalli-Rossetti, Arimondi.

---

(1) È lo *Stiffelio*, riformato su nuovo libretto.

(2) Riprodotta, con aggiunta di pezzi nuovi, al Teatro alla Scala il 20
braio 1869.

(3) Modificato e ridotto in quattro atti dall'autore, venne rappresenta
Teatro alla Scala il 10 gennaio 1884.

(4) Rappresentata per la prima volta in Italia al Teatro alla Scala l'8
braio 1872.

Musica da camera.

Sei romanze: *Non t'accostare all'urna — More, Elisa, lo stanco poeta — In solitaria stanza — Nell'orror di notte oscura — Perduta ho la pace — Deh! pietosa, oh! addolorata* (comp. nel 1838).

L'Esule. Aria. Poesia di Solera (composta nel 1839).

La seduzione. Romanza. Poesia di Balestra (composta nel 1839).

Notturno a tre voci (Sopr., Ten. e Basso): " Guarda che bianca luna ", con accompagnamento di flauto obbligato (composto nel 1839).

Album di sei romanze (composto nel 1845):

Il tramonto, poesia di Maffei: " Amo l'ora del giorno che muore ".

La zingara, poesia di Maggioni: " Che padre mi fosse ".

Ad una stella, poesia di Maffei: " Bell'astro della sera ".

Lo spazzacamino, poesia di Maggioni: " Son d'aspetto brutto e nero ".

Il mistero, poesia di Romani: " Se tranquillo a te d'accanto ".

Brindisi, poesia di Maffei: " Mescetemi il vin ".

Il poveretto. Romanza. Poesia di Maggioni (composta nel 1847).

Stornello: " Tu dici che non m'ami " (composto nel 1869).

Inni.

Suona la tromba. Inno di Goffredo Mameli (composto nel 1848).

Inno delle Nazioni, composto per la Grande Esposizione di Londra ed eseguito al Teatro della Regina il 24 maggio 1862.

Musica strumentale.

Quartetto per due violini, viola e violoncello, scritto a Napoli ed eseguitosi in casa dell'autore il 1° aprile 1873.

Musica sacra.

Messa da requiem, per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni. Eseguita per la prima volta nella chiesa di San Marco in Milano il 22 maggio 1874.

Pater noster, volgarizzato da Dante, per coro a cinque parti (due Soprani, Contralto, Tenore e Basso).

Ave Maria, volgarizzata da Dante, per una voce (Soprano), con accompagnamento d'istrumenti d'arco.

Eseguiti per la prima volta, il 18 aprile 1880, in un concerto della Società Orchestrale del Teatro alla Scala di Milano.

Stabat Mater | Parigi, Teatro dell'Opéra, 7 aprile 1898.
Te Deum | Torino, Salone Verdi dell'Esposizione, 26 ma
Laudi alla Vergine | 1898.

Composizioni diverse inedite.

Dagli anni 13 fino ai 18, età nella quale si recò a Milano a stu
il contrappunto, il Verdi scrisse una farragine di pezzi; Marcie
banda a centinaia; forse altrettante brevi Sinfonie che servivano
chiesa, pel teatro e per accademie; cinque o sei tra Concerti e V
zioni per pianoforte, che egli stesso suonava nelle accademie; molt
renate, Cantate, Arie; moltissimi Duetti, Terzetti e diversi pez
chiesa, fra cui uno *Stabat Mater*. Nei tre anni che passò a M
scrisse poco, fuori de' suoi studi di contrappunto: due Sinfonie ch
rono eseguite a Milano in accademia privata; una Cantata che fu
guita in casa del conte Renato Borromeo; e diversi pezzi, la ma
parte buffi, che il suo maestro gli faceva comporre per esercizio,
non furono nemmeno istrumentati. Ritornato in patria, ricomin
scrivere Marcie, Sinfonie, Pezzi vocali, ecc.; una *Messa* ed un *V*
completi; tre o quattro *Tantum ergo*, ed altri pezzi sacri. Tra i
vocali vi sono i *Cori delle tragedie del Manzoni*, a tre voci, ed il *C*
Maggio, a voce sola. Tutto si è perduto, ad eccezione di alcune Sin
che si suonano ancora a Busseto, e della musica sulle poesie del
zoni, che lo stesso Verdi conservava.

Morte. — 27 gennaio 1901 a Milano.

G. Verdi sul letto di morte.
(Da fotografia Guigoni e Bossi - Milano).

INTORNO ALLA MISURA

DEGLI INTERVALLI MELODICI

Esperienze ed Osservazioni.

(*Cont. e fine*, V. vol. VIII, fasc. 1°, pag. 157, anno 1901).

4. *Statica e dinamica degli accordi musicali.* — Ammetto con Helmholtz che quel sistema musicale che è l'ultima espressione dell'arte e che talmente s'è imposto al mondo civile da sembrare a molti connaturale all'uomo, il cui *principio formale è la tonalità* quale fu inaugurata da Monteverde e definita da Fétis; abbia per formola rappresentativa la scala acustica o naturale, i cui intervalli sono misurati dai seguenti rapporti:

Gradi: I° II° III° IV° V° VI° VII° VIII°.

Valori: $1 : \frac{9}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{5}{3} : \frac{15}{8} : 2.$

Questi numeri indicano l'altezza di ciascun suono relativa alla tonica o suono fondamentale; *ma è possibile ricavare le altezze relative dei suoni tra di loro presi due a due, tre a tre ecc. paragonando o, meglio, dividendo i due rispettivi rapporti l'uno per l'altro;* così per trovare l'intervallo tra il III° e il VI° grado, divido rispettivamente III° : VI° $= \frac{5}{4} : \frac{5}{3} = \frac{3}{4} =$ intervallo di quarta alla quale

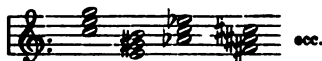
darò il senso di quarta discendente, chiamando ascendente il va
$VI^o : III^o = \frac{5}{3} : \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$ o reciproco. Con questa regola si r
vano i rapporti melodici della scala ascendente:

$$I^o : II^o : III^o : IV^o : V^o : VI^o : VII^o : VIII^o$$
$$\frac{9}{8} \quad \frac{10}{9} \quad \frac{16}{15} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{10}{9} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{16}{15}$$

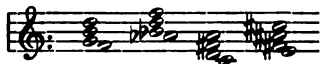
che dimostra la varietà dei gradi, dei quali neppur due vi sono eg
di seguito.

Queste relazioni, e quante se ne possono ricavare, sono indipend
dal valore o altezza assoluta del suono fondamentale, il cui va
si assume come unità di misura.

*Quindi si mantengono identiche qualunque sia il suono ch
adotta per tonica.*

Dunque gli accordi perfetti:

hanno la stessa formola:

$$1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2} = 4 : 5 : 6.$$

Analogamente:

hanno per formola:

$$IV^o : V^o : VII^o \frac{8^{va}}{II^o} = \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{15}{8} : \frac{9}{4}$$

e così di seguito. Questa legge non è puramente matematica
ancora eminentemente artistica. È canone fondamentale del sis
armonico moderno, che gli intervalli della scala, come di ogni
posizione musicale, si mantengano identici e nello stesso ordine,
lunque sia il tono in cui si eseguisce: condizione necessaria t
pel trasporto che per le modulazioni.

Questo modo di considerare gli accordi nei rapporti armonici dei suoni che li compongono, può definirsi: *Teoria della statica degli accordi*, perchè ha per oggetto la struttura, la posizione, la forma dell'accordo, cioè tutto ciò che costituisce la sua essenza; indipendentemente dai legami reciproci che gli accordi contraggono nelle successioni armoniche (1).

Sotto questo aspetto il trattato di Helmholtz si può dire esauriente; infatti, contiene una maravigliosa analisi e classificazione dei principali bicordi, tricordi, ecc. manifestandoci insieme la causa fisica della maggiore o minore compatibilità simultanea dei diversi suoni accettata dal senso artistico.

Quella che lascia molto a desiderare sia dal lato artistico, sia dal lato acustico è *la dinamica degli accordi* ossia la teoria degli accordi considerati nelle loro successioni armoniche; che ha per oggetto le leggi secondo le quali si preparano e si risolvono, le cause della maggiore o minore compatibilità successiva degli stessi; cioè una analisi e classificazione delle forze tendenti sia ad attirarsi sia a respingersi reciprocamente.

La dottrina di Helmholtz su questo punto si riassume così: *L'intera massa dei suoni e delle successioni armoniche deve presentare una affinità stretta e sempre apprezzabile con una tonica liberamente scelta, dal punto di partenza e punto di arrivo di tutto l'insieme dei suoni.* L'illustrazione dei gradi di affinità per la comunanza dei suoni parziali è veramente felice, perchè manifesta una causa fisica d'un fatto che pareva puramente psicologico. Ma il far dipendere l'affinità melodica de' suoni dagli armonici, è un considerare la melodia come caso particolare d'armonia, una armonia successiva, essendo le cause delle consonanze armoniche, pure cause delle affinità melodiche.

---

(1) Anche i trattati moderni d'armonia che si sforzano ridurre le tradizioni e i precetti dell'arte in un sol corpo di dottrina, basato su principio scientifico, adottano questa distinzione; ma sono ben lungi dal raggiungere così desiderabile perfezione (Cfr. G. G. Bernardi, *Armonia*. Manuali Hoepli, 1897).

Io dico che non basta applicare all'accordo lo stesso ragionamento che si fa per i suoni isolati della melodia considerandolo come un individuo musicale, come una sola forza risultante dei suoi suoni che si compone colle risultanti degli altri accordi. L'armonia non è come la composizione dei colori; l'occhio non discerne tra i colori omonimi d'uno spettro naturale ed uno spettro dipinto, quale sia semplice e quale composto, ma l'orecchio musicale percepisce gli accordi in successione analiticamente e sinteticamente. *Colla sintesi* comprende l'accordo *intensivamente*, come un tutto insieme di suoni, ed *estensivamente* come insieme armonico di più accordi (le parole e le proposizioni). *Colla analisi* non solo discerne in ciascun accordo i singoli suoni e i rapporti statici che lo caratterizzano, ma riferisce ciascun suono d'un accordo ai singoli suoni dell'accordo che lo segue ossia melodicamente.

È questo un capitolo della dinamica degli accordi sul quale richiamo l'attenzione dei fisici e dei musici e che è il punto di partenza del mio ragionamento. Suppongo i seguenti accordi legati in successione armonica, in *Do* maggiore:

Considerati staticamente, sono identici, avendo la stessa formola:

$$1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2} : 2 = 4 : 5 : 6 : 8$$

per ciò che riguarda i loro elementi materiali, cioè il numero e l'ampiezza degli intervalli. Ma riferiti alla stessa tonalità ognuno ha un carattere tale, che anche senza successioni, cioè fatti sentire isolatamente, dopo scelta la tonica ed affermata la tonalità, si distinguono immediatamente l'uno dall'altro da ogni buon musico. Questo carattere può definirsi *energia potenziale* o di posizione rispetto alla tonica, il che si esprime riferendoli al $Do = 1$:

$$A \left[1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2} : 2\right], B \left[\frac{4}{3} : \frac{5}{3} : 2 : \frac{8}{3}\right], C \left[\frac{3}{2} : \frac{15}{8} : \frac{9}{4} : 3\right].$$

Queste formole dicono che *i rapporti colla tonica sono tutti diversi*, mentre s'è visto che i rapporti reciproci dei suoni sono eguali. V'è un'altra proprietà statica che concorre come fattore dell'energia potenziale, ed è *la struttura diversa dei loro intervalli omonimi*, quando si considera ogni intervallo come risultante dalla sovrapposizione dei gradi diatonici della scala.

Esempio:

Gradi diatonici:

$$B\left[Fa : Sol = \frac{9}{8}, Sol : La = \frac{10}{9}, La : Si = \frac{9}{8}, Si : Do = \frac{16}{15}\right]$$

$$C\left[Sol : La = \frac{10}{9}, La : Si = \frac{9}{8}, Si : Do = \frac{16}{15}, Do : Re = \frac{9}{8}\right].$$

Vuol dire che la somma dei gradi diatonici costituenti gli intervalli omonimi sono eguali negli accordi A, B, C, *ma la distribuzione* è diversa in ciascuno di essi. — Così le quarte:

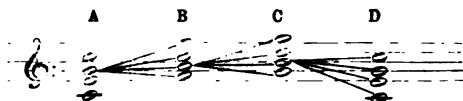
$$Sol : Do = Do : Fa = Re : Sol$$

sono eguali in ampiezza, diverse per struttura.

Analogamente nell'analisi delle forze che danno movimento agli accordi; distinguo prima quelle che risultano dall'azione della tonica sui singoli suoni della scala, per cui si dice che ogni suono ha una propria funzione tonale, come ha diverso intervallo colla tonica; sicchè ogni accordo ha una affinità colla tonica eguale alla somma delle affinità dei suoni; da quelle che legano gli accordi l'un l'altro e che io considero eguali alla somma algebrica delle affinità melodiche che hanno i singoli suoni d'un accordo coi singoli suoni dell'altro.

Mi prendo la libertà di spiegare il mio pensiero con una analogia. Considero le *forze tonali* come attrazioni verso la tonica, *le melodiche* come attrazione e ripulsioni elementari tra suoni di due accordi.

Quelle in una successione, terminata artisticamente, passano per un ciclo di trasformazioni di energie vive in potenziali e viceversa, tali che la somma totale è zero quando il ciclo si chiude. Le azioni reciproche degli accordi compiono un lavoro elementare e locale mentre le attrazioni tonali si estendono su tutta la composizione; le melodiche rispondono alla struttura degli accordi. — In arte si suol separare le parti o andamenti melodici, ma tutta l'attenzione è rivolta alla loro equa distribuzione e distinzione e alla buona conduttura per la esecuzione. Artisticamente la partitura della successione proposta avrebbe una cattiva struttura, per la somiglianza delle curve melodiche:

Ma teoricamente i legami melodici sono assai più varii e numerosi:

Ogni nota d'un accordo è legata melodicamente con tutte le note dell'accordo vicino, con intervalli diversi. Così il *Sol* dell'accordo A forma coi suoni dell'accordo B i seguenti intervalli:

$$Sol : Fa = \frac{8}{9},\ Sol : La = \frac{10}{8},\ Sol : Do = \frac{4}{3},\ Sol : Fa = \frac{16}{9}$$

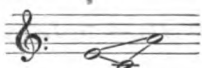
poi:

$$Mi : Fa = \frac{16}{15},\ Mi : La = \frac{4}{3},\ Mi : Do = \frac{8}{5},\ Mi : Fa = \frac{32}{15}$$

e così di seguito si avranno tanti intervalli melodici quante sono le combinazioni di 8 suoni due a due.

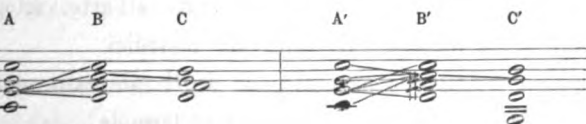
lo il ragionamento a tutti e quattro gli accordi, si pos-
ere quattro suoni uno per accordo per costruire un anda-
ene, si avranno tante curve melodiche diverse quante sono
zioni di sedici suoni quattro a quattro.

rma di analisi armonica può rassomigliarsi alla risolu-
forze nelle componenti, delle quali le tonali formano un
trale e le melodiche sono infinitamente varie per inten-
ne e senso. A prima vista s'intravede che *i legami melo-
essere assai più liberi e varii che i legami armonici.*

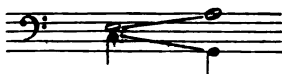
atura sono queste forze melodiche? Se si ricavassero i
intervalli melodici della successione armonica A, B, C, D,
e che tutti si riscontrano nella scala naturale o acustica.
cherebbe la definizione di Helmholtz che le cause delle
armoniche sieno pure cause delle affinità melodiche. Quindi
lodica è una risultante delle tonali dei due suoni:

l'intervallo melodico *Mi* : *La* si può risolvere in:

$$Mi : La = Do : La - Do : Mi;$$

$$= \frac{5}{3},\ Do : Mi = \frac{5}{4},\ Mi : La = \frac{5}{3} : \frac{5}{4} = \frac{4}{3}.$$

'attrazione o legame dei due suoni colla tonica è causa
mutuo o melodico. — Se non che il concetto di Helm-
ziale ed è ben lungi dal soddisfare a tutto il sistema
quale ammette innumerevoli legami extratonali.
amo le due successioni A, B, C e A', B', C'.:

Il suono *Mi* negli accordi A e A′ ha tre intervalli melodici omonimi coi suoni *Do, La, Re* dei due accordi B e B′; ma ogni buon musico sa che se gli accordi A e A′ si possono considerare come aventi le stesse funzioni tonali; i suoni dei due B e B′ hanno tutti diversa funzione conservando lo stesso nome. Il *Re*, è II grado in B, è IV in B′; il *La*, è VI grado in B ed è secondo o nono in B′ ecc. L'accordo B è di settima di seconda specie sul secondo grado in *Do*; il B′ è accordo di settima di dominante in *Sol*. Vuol dire che l'accordo B′ è riferito ad altra tonica, e i suoi suoni hanno un centro secondario d'attrazione dal quale dipendono direttamente, e solo indirettamente dal primo.

Dunque necessariamente nelle due successioni è mutata la natura dei legami melodici.

La cosa si può concepire così, come il passaggio da un centro ad altro di coordinate cartesiane in geometria analitica, dove è necessario tener conto delle relazioni che legano i due centri. Se il *Mi* appartiene alla tonalità di *Do*, e il *La* a quella di *Sol*, per avere

l'intervallo melodico *La* : *Mi* si deve levare dall'intervallo *La* : *Sol* quello di *Do* : *Sol* che separa le due toniche

$$La : Mi = [(La : Sol) : (Do : Sol)] : [Mi : Do]$$

e confrontare coll'intervallo *Mi* : *Do*; ciò significa che il legame melodico dei due suoni, è ancora espresso in funzione dei loro legami tonali; ma in modo indiretto, cioè in funzione dell'affinità delle due toniche.

Questo modo di vedere, tutto conforme all'arte, scioglie il nodo della questione intorno agli intervalli melodici.

Vediamo infatti che cosa avviene degli intervalli melodici. Dalla regola della scala si hanno le seguenti formole:

$$A\left[1:\frac{5}{4}:\frac{3}{2}:2\right],\ B\left[\frac{9}{8}:\frac{4}{3}:\frac{5}{3}:2\right],\ C\left[\frac{9}{8}:\frac{4}{3}:\frac{3}{2}:\frac{15}{8}\right]$$

$$A'\left[1:\frac{5}{4}:\frac{3}{2}:2\right],\ B'\left[\frac{3}{2}:\frac{15}{8}:\frac{9}{4}:\frac{8}{3}\right],\ C'\left[1:\frac{3}{2}:2:\frac{5}{2}\right].$$

Scegliendo ora tre suoni per formare una melodia si ha:

$$Mi : La : Sol = \frac{5}{4} : \frac{5}{3} : \frac{3}{2}$$

nel primo caso.

Per avere la stessa nel II° caso è necessario riportare alla tonica fondamentale *Do* = 1

i valori degli accordi B′ e C′ che furono riferiti alla nuova tonica secondaria *Sol* = 1, il che si fa levando da ciascun intervallo di B′ e C′ l'intervallo che passa tra le due toniche; così si avrà nel II° caso:

$$Mi : La : Sol = \frac{5}{4} : \frac{9}{4}\,\frac{3}{4} : 2\,\frac{3}{4} = \frac{5}{4} : \frac{5}{3}\,\frac{81}{80} : \frac{3}{2}.$$

Ecco una curva melodica diversa dalla prima, che contiene un suono non compreso nella scala naturale di *Do*, e che non ha colla tonica *Do* alcuna relazione tonale o di affinità. Al suono estraneo corrispondono intervalli pure nuovi.

Nella prima melodia si ha:

$$Mi : La = \frac{3}{4} \text{ e } La : Sol = \frac{10}{9};$$

nella seconda melodia si ha:

$$Mi : La = \frac{3}{4}\,\frac{81}{80} \text{ e } La : Sol = \frac{9}{8};$$

entrambi gli intervalli melodici omonimi sono diversi. Il nuovo *La* suol dirsi pitagorico perchè fa colla tonica *Do* un intervallo proprio

della scala pitagorica $= Do : La = \frac{5}{3} \frac{81}{80} = \frac{27}{16}$, ma è
nominazione impropria perchè è un suono isolato della scal
rica e perchè coll'apparire di questo suono non tutti gli
sono pitagorici p. es. la quarta *La* : *Mi* $= \frac{4}{3} \frac{81}{80}$ non è
tagorica, sapendosi che le quarte pitagoriche sono tutte eg
è eminentemente acustica ed è la IV^a^ che giace sul VI° gr
scala acustica che ha per tonica il *Sol*. Anche la trasforma
l'intervallo *La* : *Sol* di minore $\frac{10}{9}$ in maggiore $\frac{9}{8}$ è indizi
tamento di tonica e comparato colla quarta fa conoscere ch
maggiore che separa i due primi gradi della scala.

Volendo ora classificare gli intervalli melodici e da essi
reciproche tra i due accordi A′ e B′, si conchiude:

Tutti gli intervalli de' suoni due a due sono acustici e
trano nella scala che ha per tonica il *Sol* collo stesso ordine,
e funzione tonale; dunque tutti affermano la nuova tonalità
alla tonica *Do*, alla quale si suppone che appartenga l'accor
intervalli che contengono il *Fa* ♯ sono estranei; gli inter
contengono il *La* sono per la posizione pitagorici. Gli altr
mente sono equivoci potendo appartenere all'una e all'altr
Questi rappresentano l'attrazione indiretta per i due centri,
forze ripulsive; questi affermano le due tonalità, quelli te
distaccarle.

Con simile ragionamento e analisi si avrebbe per gli inter
lodici seguenti tra E ed F che sono sedici:

Do : *Do* ♯ $= \frac{135}{128}$ non esiste nelle due scale acustica e pit

Mi : *Mi* $= \frac{81}{80}$ non esiste in nessuna; è enarmonia.

Intervalli pitagorici:

$$Do_2 : Mi = \frac{8}{5}\frac{80}{81}\ Do_1 : Mi = \frac{5}{4}\frac{81}{80},$$

$$Do_1 : La = \frac{5}{3}\frac{81}{80}, Do_2 : La = \frac{6}{5}\frac{80}{81}.$$

Intervalli acustici:

$$Sol : Do\sharp = \frac{64}{45}, Mi : Do\sharp = \frac{6}{5};$$

$$Sol : Mi = \frac{6}{5}\frac{80}{81}, Mi : La = \frac{4}{3}\frac{81}{80}, Sol : La = \frac{4}{8}$$

propri della scala in *Re* maggiore. Tutti gli altri sono acustici non comuni alle due tonalità, ma proprii della prima e sono i seguenti:

$$Do_1 : Sol,\ Mi : Sol,\ Sol : Sol,\ Do_2\ : Sol.$$

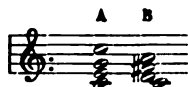
Le forze quindi parte sono attrattive verso la prima tonica, parte sono attrattive per la seconda e parte sono ripulsive o distruggenti ogni senso di tonalità.

Siamo ora in grado di enunciare la legge di corrispondenza tra gli intervalli e i legami melodici.

I. *In una successione armonica monotonale tutti gli intervalli melodici appartengono alla scala acustica, e la forza che lega i due suoni formanti un intervallo acustico (affinità melodica) si può considerare* (con Helmholtz) *come risultante della affinità dei due suoni colla tonica o centro.* Non differisce dalla forza che lega gli stessi suoni in *intervallo armonico* se non in ciò, che qui produce *lavoro potenziale*, lì, *energia viva.*

II. In una successione armonica politonale gli intervalli melodici tra due accordi appartenenti a diversa tonalità parte sono acustici sulla scala dell'una o dell'altra tonica, parte non sono tali. Le forze corrispondenti agli acustici sono di affinità, ma tendenti verso due centri o toniche; le forze corrispondenti agli intervalli non acustici, sono ripulsive o tendenti a diminuire il grado d'affinità.

III. Il numero degli intervalli non melodici cresce colla
dei toni (misurata col processo per quinte) o col diminuir
d'affinità tonale de' due accordi.

A determinare completamente l'intervallo melodico, è
premettere la *interpretazione dinamica* degli accordi, che co
determinare a qual tonalità appartengano e la funzione t
ne consegue. La ragione è perchè un accordo (p. es. l'accor
appartenere alla tonalità di *Do* come fondamentale, al ton
accordo di dominante, al tono di *Sol*, accordo di sotto-dom

Ai tre significati rispondono tre categorie di rapporti me
A e B, avendo tre gradi diversi di affinità. I criteri stati
bero bastare quando si conoscesse la struttura de' singoli
armonici, ma ciò tutt'al più servirebbe per gli accordi unit
se si estendono agli alterati, sarebbero insufficienti per la
equivocità alla quale si prestano. Dunque restano i criteri
desunti dal *contesto*, o logica delle successioni. Sia ad ese

Il contesto dice che A può avere due funzioni una verso
verso B; l'analisi dei legami melodici conferma l'interpretazi
gli intervalli melodici tra A ed E sono acustici apparten
scala in *Do*; gli intervalli di A con B sono acustici vers
Dunque in A avviene la mutazione di tono, che consiste in
mento di *funzione tonale*, da accordo fondamentale di po
sul quale risolve E, ad accordo di sottodominante in *Sol*
forma cadenza composta di *Sol*. L'inganno di credere che
lazione avvenga in B e che tra A e B i rapporti melodici
tagorici viene dall'assegnare all'accordo A una sola funzio
lità di *Do*.

o antecedente dove si modula dal *Do* al *Re* non può
nganno perchè i due accordi E ed F non possono ap-
non ad una delle due tonalità; ivi la modulazione si
allo colla spartizione degli intervalli melodici tra i

re finalmente che nè la interpretazione dinamica, nè
ne abbiano elementi sufficienti per dare ai suoni d'una
i determinati, come nelle monodie, e spesso anche nelle
recitativi dove le successioni armoniche sono appena
za stretto legame reciproco e neppure colla stessa me-
, dalla quale si scostano con ritardi e anticipazioni mar-
questo caso l'intervallo melodico è lasciato più o meno
elta dell'esecutore, dove ha campo libero di esercitare
tico, dando allo stesso forme politonali svariatissime.
la statica degli accordi di Helmholtz lascia campo aperto
one di intervalli melodici non acustici.
*lmente da cercare se v'è una legge sistematica nella in-
tali intervalli.*
lere conviene proporre il problema in altro modo: Dal
e due scale acustica e pitagorica si vede che esse dif-
tre suoni che danno alle due scale una struttura affatto
gli intervalli caratteristici omonimi differiscono d'un va-

aggiore pitagorica $= Mi : Do = \frac{81}{64} = \frac{5}{4} \frac{81}{80}$

» » $= La : Do = \frac{27}{16} = \frac{5}{3} \frac{81}{80}$

» » $= Si : Do = \frac{243}{128} = \frac{15}{8} \frac{81}{80}$ ecc.

$\frac{15}{8}$ sono i tre intervalli omonimi della scala acustica;
*intervallo pitagorico si può riguardare come un inter-
alterato d'un comma* $\frac{81}{80}$ che si chiama *sintonico*. Non
che ogni intervallo acustico alterato d'un comma di-
ico.

Ciò posto, nel quadro sintetico del lavoro citato di Blaserna (1) si vede a colpo d'occhio come quel comma entra sistematicamente a formare colla scala naturale la struttura di tutto il sistema armonico colle sue infinite tonalità maggiori e minori.

Io in seguito, col lavoro sulla « Enarmonia », mi sforzai di interpretare la funzione dello stesso comma che è essenzialmente dinamica nell'istante della modulazione, entrando esso come fattore della modulazione, col mutare la struttura dei legami armonici e melodici adattandola alla nuova tonalità.

La regola è semplicissima: *Per modulare alla quinta del tono ascendendo o discendendo, come si deve innalzare o abbassare un determinato suono d'un valore costante* $\left[\textit{diesis, bemolle, bequadro} = \frac{135}{128}\right]$; *così si deve innalzare o abbassare d'un comma* $= \frac{81}{80}$ *il suono che sta alla terza superiore.*

Modulando dal *Do* al *Sol* riceve un *diesis* il *Fa* e un comma il *La*; dal *Do* al *Si* ♭, ricevono un bemolle il *Si* e il *Mi*, va sottratto un comma dal *Re* e dal *Sol* e così di seguito.

Una melodia quindi perde il carattere della monotonalità quando accoglie un suono segnato sia dall'accidente o sia dal comma: e come col *diesis* o *bemolle* acquista intervalli che non appartengono alla prima tonalità o anche a nessuna delle due, così col comma acquista intervalli proprii della seconda tonalità ovvero pitagorici ed estranei. Così è spiegato il congegno della modulazione; è una trasformazione e perturbazione di intervalli melodici, colle quali l'*accidente* ha per ufficio di collocare i semitoni al loro posto nella nuova tonalità, e il *comma* di distribuire i toni maggiori e i toni minori come sono nella scala acustica. Dunque il comma con tutte le sue conseguenze armoniche e melodiche è essenziale alla scala acustica e non alla pitagorica che non ammette differenza di toni maggiori.

La scala acustica quindi è la vera scala della melodia come della armonia; non nel senso che la melodia ammetta soltanto i suoi in-

---

(1) Rend. della R. Accad. dei Lincei, 2 e 16 maggio 1886.

tervalli; ma come quella che per la sua struttura e ricchezza di suoni, somministra gli elementi d'ogni disegno melodico (tonale) fondamentale, e si presta a tutte quelle fioriture, ornamenti, *nuances* che sembrano staccare la melodia dall'armonia. Dalla stessa scala s'è dimostrato che la melodia è legata all'armonia non solo per un principio estetico come lasciano supporre Cornu e Mercadier; ma per il valore de' suoi intervalli, per le trasformazioni di essi e per le tendenze tonali; così che dalla teoria statica degli accordi s'è potuto ricavare una teoria soddisfacente dei disegni melodici di quella classe di melodie che appartengono al nostro sistema musicale.

5. Resta ora da verificare il mio assunto *sperimentalmente e teoricamente*. — Per la verificazione sperimentale delle leggi delle successioni armoniche politonali, io ho a mia disposizione l' « *Harmonium colla scala matematicamente esatta* » fatto costruire dal Direttore di questo Istituto Fisico, Sen. Blaserna, e descritto da lui stesso (1). Ogni suono della scala naturale ha quattro valori che differiscono precisamente del comma $\frac{81}{80}$ sintonico; perciò si presta non solo a tutti gli intervalli puramente acustici e pitagorici, ma ad innumerevoli altre combinazioni che potrebbero occorrere nelle strane modulazioni dell'arte moderna. Lì si possono ricavare con esattezza gli intervalli melodici corrispondenti ad ogni successione armonica, compararli cogli intervalli delle diverse scale e scegliere gli esteticamente migliori.

Per la verificazione teorica applico all'analisi di composizioni classiche queste regole di armonia dinamica basate sulla statica degli accordi di Helmholtz; incominciando dal corale di Graun *La morte di Gesù*, sul quale ho fatto l'esperienza (tav. II).

---

(1) Rend. della R. Accad. dei Lincei, 15 dicembre 1889.

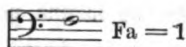
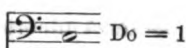
La parte del soprano è una melodia che ha i caratteri della diatonicità e monotonalità perchè si può considerare come distesa sulla scala che ha per tonica il *Fa*, e non presenta indizio di modulazione esplicita. Tuttavia dall'armonizzazione si vede che l'autore ha preferito di dare alla curva melodica una piega politonale modulando al tono di *Do* nella quarta misura e ritornando alla prima tonica nell'ottava. Prima di applicare la regola statica per dare le formole degli accordi e poi ricavarne la melodia, è necessario fare l'interpretazione dinamica. L'accordo 7 appartiene certamente al tono *Do*, ma l'accordo 6 è staticamente equivoco, perchè i suoi suoni figurano tanto nella scala di *Fa* che nella scala di *Do*.

Artisticamente come appartenente al *Fa* sarebbe una combinazione di cattivo gusto; sarebbe accordo di settima di seconda specie sul sesto grado che ammetterebbe una risoluzione sopportabile se la melodia fosse nella parte del basso, cioè se l'accordo avesse forma diretta non rovesciata; mentre nel tono di *Do* è primo accordo di settima di seconda specie, ma sul secondo grado, dove gli accordi 5 e 7 rappresentano rispettivamente una elegante preparazione e risoluzione. Quand' anche l' accordo 7 fosse dubbio artisticamente nol sarà più quando si applichi l'interpretazione dinamica esposta di sopra:

5 6 7

Fa = 1

$$6\left[\frac{1}{2} : \frac{3}{4} : \frac{5}{4} : \frac{5}{3}\right]$$

Do = 1

$$6\left[\frac{2}{3} : 1 : \frac{5}{3} : \frac{9}{4}\right]$$

coll'accordo:

$$7\left[\frac{3}{4} : \frac{15}{16} : \frac{3}{2} : \frac{9}{4}\right];$$

so si hanno i seguenti intervalli melodici del *La* del-
oi suoni dell'accordo 7.

$$La : Si = \frac{15}{16} : \frac{5}{4} \; \frac{4}{3} = \frac{9}{16}$$

all'ottava superiore è $\frac{9}{8}$; similmente:

$$La : Sol = \frac{3}{2} : \frac{5}{4} \; \frac{4}{3} = \frac{9}{10}$$

uito sono tutti intervalli appartenenti alla scala natu-
er i due suoni *Fa* e *Do*, ma se confrontiamo il *Re* ot-

$$= \frac{15}{16} : \frac{5}{3} \; \frac{4}{3} = \frac{5}{6} \; \frac{81}{80} \; \frac{1}{2} = \text{terza minore diminuita}$$

,

$$= \frac{3}{2} : \frac{5}{3} \; \frac{4}{3} = \frac{2}{3} \; \frac{81}{80} = \text{quinta diminuita,}$$

$$= \frac{9}{4} : \frac{5}{3} \; \frac{4}{3} = \frac{81}{80} = \text{comma sintonico.}$$

Tutti i rapporti melodici del *Re* coi suoni dell' accordo 7, sono alterati d'un comma sintonico. I due *Re* non sono unissoni, ma devono subire alterazione enarmonica; la quinta diminuita d'un comma esiste sul II° grado nella scala che ha per tonica *Fa*, e la terza minore è pitagorica per il posto che occupa, perchè nella scala naturale dovrebbe trovarsi sul secondo grado. Tutti questi intervalli estranei alla scala naturale svaniscono nel secondo caso, cioè col riferire al *Do* l'accordo 6.

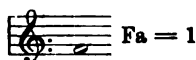
$$Re : Si = \frac{15}{16} : \frac{9}{4} = \frac{5}{6} : \frac{1}{2}$$ terza minore acustica, omessa l'ottava.

$$Re : Sol = \frac{3}{2} : \frac{9}{4} = \frac{2}{3}$$ quinta giusta,

$$Re : Re = \frac{9}{4} : \frac{9}{4} = 1$$ unissono.

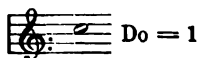
Dunque dinamicamente è preferibile considerare come avvenuta la modulazione nel passaggio dalla terza alla quarta misura; tanto più che applicando la stessa regola si troverebbe che l'accordo 5 ha rapporti melodici coll'accordo 6 tutti acustici, restando turbata soltanto la distribuzione, secondo la quale si distendono sulla scala di *Do*, mentre i rapporti degli accordi 4 e 5 sono distribuiti sulla scala di *Fa*.

Dunque si avrà: per

Fa = 1

$$1\left[\frac{1}{2} : \frac{5}{8} : 1\right],\ 2\left[\frac{15}{32} : \frac{9}{16} : \frac{9}{8} : \frac{3}{2}\right],\ 3\left[\frac{1}{2} : \frac{3}{4} : 1 : \frac{4}{3}\right],$$

$$4\left[\frac{5}{12} : \frac{5}{6} : 1\right],\ 5\left[\frac{15}{32} : \frac{3}{4} : \frac{9}{8} : \frac{3}{2}\right];$$

per

Do = 1

$$6\left[\frac{1}{3} : \frac{1}{2} : \frac{5}{6} : \frac{9}{8}\right],\ 7\left[\frac{3}{8} : \frac{15}{32} : \frac{3}{4} : \frac{9}{8}\right],\ 8\left[\frac{1}{4} : \frac{1}{2} : \frac{5}{8} : 1\right]$$ ecc.

così di seguito fino al 17; dal 17-26 si riporta di nuovo al *Fa* = 1. Scegliendo un rapporto per ogni accordo si avranno le curve melodiche. La melodia del soprano risulterà come segue:

Per riportare alla tonica *Fa* = 1 i rapporti riferiti alla *Do* = 1 si moltiplicarono per l'intervallo delle toniche *Fa* : *Do* = $\frac{3}{2}$.

Finalmente si hanno gli intervalli melodici: eseguendo le divisioni dei rapporti successivi, si otterrà:

$$\textit{Rapporti melodici} = \frac{2}{3}, \frac{6}{5}, \frac{5}{4}, \frac{2}{3}, \Big| \frac{8}{9}, 1, \frac{9}{8}, 1, \frac{8}{9}, \frac{9}{10}, \frac{15}{16} \text{ ecc.}$$

Questo disegno melodico è precisamente identico a quello che ho ottenuto nell'esperienza esposta nella tavola II[a] e discussa nelle pagine seguenti, dove si è trovato che i rapporti:

Sol : *La* : *Si* = *Do* : *Re* : *Mi*

nel periodo centrale della melodia, e lo stesso risultato si ha dall'analisi: $\frac{9}{8} : \frac{10}{9} : \frac{16}{15}$ sono rapporti tra i gradi VI° : VII° : VIII° della scala di *Fa* = 1.

Inoltre la melodia è divisa in tre parti, delle quali la prima e l'ultima appartengono alla scala naturale, riferite alla tonica *Fa*; la seconda è tutta sulla naturale di *Do*.

Degli intervalli di passaggio il *Do* : *Re* deve considerarsi come primo grado della scala che ha per tonica il *Do*; riferito alla tonica *Fa* sarebbe pitagorico, infatti è tono intero maggiore *Do* : *Re* = $\frac{9}{8}$ laddove nella scala naturale l'intervallo tra il quinto e sesto grado è $\frac{10}{9}$ tono minore.

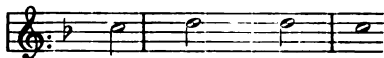
L'altro intervallo *Do* : *La* $= \frac{6}{5}$ di ritorno alla prima tonal
acustico perchè lega due suoni che nelle due tonalità hanno la st
altezza assoluta senza avere la stessa funzione. Finalmente oss
che nel modulare dal *Fa* al *Do* si segna col bequadro il *Si be*
ed acquista il comma il suono alla sua terza superiore cioè il
secondo la regola suesposta.

Il caso considerato può definirsi melodia politonale diatonica,
quale non appariscono se non intervalli acustici e naturali, purc
riferisca a due toniche come vuole l'arte e la interpretazione
mica degli accordi. Potrebbe avere diversa armonizzazione e qu
diversa distribuzione e anche valore negli intervalli. Per esempio,
accordi 5, 6, 7, 8 possono sostituirsi i seguenti:

I° caso:

monotonali nella scala naturale di *Fa*, ovvero:

II° caso:

politonali diversi dal testo, con enarmonia sul *Re* del soprano.
Ecco le tre forme che assume la curva melodica:

Testo: $\frac{3}{2} : \frac{5}{3}\,\frac{81}{80} : \frac{5}{3}\,\frac{81}{80} : \frac{3}{2}$, con modulazione vicina;

I° caso: $\frac{3}{2} : \frac{5}{3} \quad : \frac{5}{3} \quad : \frac{3}{2}$, senza modulazione;

II° caso: $\frac{3}{2} : \frac{5}{3} \quad : \frac{5}{3}\,\frac{81}{80} : \frac{3}{2}$, con modulazione lontana.

Interpretando dinamicamente il II° caso si vede che l'accordo 6 appartiene alla tonica *Fa* = 1 e quindi è:

$$6\left[\frac{2}{3} : 1 : \frac{4}{3} : \frac{5}{3}\right];$$

il 7 appartiene al *Do* = 1 e quindi è:

$$7\left[\frac{15}{32} : \frac{2}{3} : \frac{3}{4} : \frac{9}{8}\right],$$

trasportando alla tonica *Fa* = 1 sarà:

$$7\left[\frac{15}{32}\,\frac{3}{2} : \frac{2}{3}\,\frac{3}{2} : \frac{3}{4}\,\frac{3}{2} : \frac{9}{8}\,\frac{3}{2}\right].$$

Donde si ricavano i tre rapporti melodici caratteristici:

$$Re : Fa = \frac{9}{8}\,\frac{3}{2} : 1 = \frac{27}{16} = \frac{5}{3}\,\frac{81}{80} = \text{sesta pitagorica}$$

$$Re : Si\flat = \frac{9}{8}\,\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{81}{64} = \frac{5}{4}\,\frac{81}{80} = \text{terza pitagorica}$$

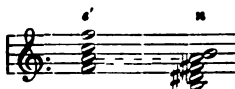
$$Re_7 : Re_6 = \frac{9}{8}\,\frac{3}{2} : \frac{5}{3} = \frac{81}{80} = \text{comma pitagorico.}$$

Fra il testo e il II° caso passa la differenza che il primo contiene modulazione alla quinta del tono, laddove il secondo modula dal *Si*♭ al *Do* che hanno affinità più lontana distando due quinte *Si*♭ : *Fa* : *Do*. Si vede che quanto più sono lontani i toni tra i quali si modula e quindi hanno minore affinità, tanto maggiore è il numero degli intervalli melodici estranei alla scala naturale che dividono i due accordi.

Lascio di analizzare la melodia della I^a^ tabella perchè non presenta alcun carattere diverso da quelli della melodia di Graun; piuttosto analizzerò la melodia del Rossini (III^a^ tabella) che ha una politonalità assai complicata.

Questa successione può riguardarsi come una progressione p nale rovesciata, perchè la parte simmetrica di quarta ascende quinta discendente è data al soprano, invece che al basso. È me diatonica che ammetterebbe una armonizzazione monotonale. Per terpretazione dinamica osservo che ogni accordo è ripetuto in che *b*, *c*, *d*, *e*, *n*... sono di posa e gli accordi *b'*, *c'*, *d'*, *e'*, *n'*... di moto, questi di preparazione e quelli di risoluzione: benchè tici nella struttura, hanno diversa funzione. Ciò nonostante la me nelle tre prime battute conserva il disegno monotonale rispet *Do* = 1, o tonica, come si potrebbe verificare facilmente. Il nodale è nel passaggio dalla terza alla quarta misura, dove il soprano ha un valore equivoco, secondochè si considera appart alla scala di *Do* o come tonica alla quale si arriva per una di quinte:

nel primo caso l'intervallo *Fa* : *Si* è acustico, nel secondo è gorico; la dinamica degli accordi dice che *e'* è accordo perfet *Fa*, ed *n* è accordo perfetto di *Si maggiore*, tra i quali non alcuna affinità quando si passa dall'uno all'altro colla serie dell dulazioni per quinte; l'acustica poi (1) insegna che dal *Fa* al giunge per quinte ascendenti, non mai per quinte discendenti

Quindi il passaggio

sarebbe un mero trasporto con rottura d'ogni legame tonale se non avesse supplito con ripieghi, quale è, oltre la natura della gressione diatonica, la ripercussione del *La* comune ai due ac

L'analisi riconosce questa interruzione dei legami tonali dal senza di ogni intervallo acustico nei rapporti melodici dei due ac

(1) Vedi Blaserna, luogo citato.

per

$$Do = 1 : e' \left[\frac{2}{3} : \frac{5}{6} : 1 : \frac{4}{3}\right]$$

e per

$$Mi = 1 \quad = 1 \quad = 1$$

sarà :

$$n \left[\frac{3}{4} : \frac{15}{16} : \frac{9}{8} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2}\right]$$

Moltiplicando pel rapporto delle toniche i valori del secondo per renderli comparabili col primo, si ottiene, essendo il rapporto

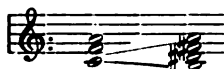
$$Do : Mi = \frac{5}{8} \frac{81}{80}$$

e riportando tutti i valori entro l'ottava:

$$e' \left[1 : \frac{4}{3} : \frac{5}{3}\right]$$

ed

$$n \left[\frac{6}{4} \frac{5}{8} \frac{81}{80} : \frac{15}{8} \frac{5}{8} \frac{81}{80} : \frac{9}{4} \frac{5}{8} \frac{81}{80} : \frac{8}{3} \frac{5}{8} \frac{81}{80}\right]$$

ricavando i rapporti melodici :

$$Do : Si = \frac{15}{16} \frac{81}{80}, \; La : Do = \frac{5}{3} \frac{81}{80},$$

$$Re\sharp : Do = \frac{9}{8} \frac{135}{128}, \; Fa\sharp : Do = \frac{45}{32} \frac{81}{80},$$

$$Fa : Si = \frac{45}{64} \frac{81}{80}, \; Fa : Re\sharp = \frac{225}{256} \frac{81}{80},$$

$$Fa : Fa\sharp = \frac{135}{128} \frac{81}{80}, \; Fa : La = \frac{5}{4} \frac{81}{80},$$

$$La : Si = \frac{9}{16} \frac{81}{80}, \; La : Re = \frac{45}{64} \frac{81}{80},$$

$$La : Fa\sharp = \frac{27}{32} \frac{81}{80}, \; La : La = \frac{81}{80},$$

Non v'è neppure un rapporto acustico, quattro sono pitagorici, gli altri nè acustici nè pitagorici. La corrispondenza tra la esperienza della III^a^ tabella e il risultato analitico, in un punto così difficile, è una bellissima conferma delle teorie acustiche in generale e della mia tesi in particolare. A prima vista si farebbero unissoni i due *La* nei due accordi, il *Si* diverrebbe acustico e si avrebbe un ravvicinamento notevole, ma resterebbe violata la legge fondamentale delle modulazioni! In questo caso discendendo dal tono di ***Mi maggiore*** con una progressione modulante per quinte, non si ritornerebbe più all'accordo *e'* di *Fa*, cioè *Do* : *Fa* : *La*, ma ad un altro accordo *Do* : *Fa* : *La* i cui suoni calano tutti d'un comma.

Come esempio di melodia povera di armonizzazioni e per conseguenza libera nei suoi movimenti di dare alla sua curva, quella scelta degli intervalli melodici, quelle inflessioni che la elevano ad un bello ideale, citerò il duetto dello *Stabat* del Rossini.

L'analisi armonica dell'accompagnamento è breve:

Per quattro misure: Accordi alternati sulla tonica e sulla dominante nei violini; ***nella quinta*** misura, analoghi accordi sul *Do* ♯ ***minore*** relativo, e ***nelle seguenti*** ritorno al tono fondamentale ***Mi maggiore*** con progressione modulante di quarta ascendente e quinta discendente.

La curva melodica (esclusa una nota esornativa) è perfettamente diatonica nel primo soprano, e considerata monotonalmente ha un disegno chiarissimo d'intervalli puramente acustici. La sua parte esornativa che le dona vita e splendore è elaborata dal secondo soprano con una armonizzazione veramente meravigliosa: tutto è ispirato alle pure fonti della tonalità senza lasciar luogo al più piccolo equivoco nell'interpretazione dinamica, sicchè le si può applicare appuntino l'analisi solita.

Chi volesse tradurre in numeri tutti gli intervalli melodici troverebbe che su venti note almeno che mutano funzione tonale, appena due, la 15ma e la 19ma sono segnate dal comma pitagorico.

All'opposto come modello di recitativo che non isfugge all'analisi da me proposta, non ostante una armonizzazione succinta, che dimostra nell'autore la più intensiva comprensione delle forme armoniche, è il recitativo del 1° atto del ***Parsifal,*** del quale riporto le seguenti misure:

Ecco la misura degli intervalli melodici:

$$Si\flat : Re : Do_1\sharp : Do_1 : Do_2 : La : Fa : Mi : Re : Sol : La : Si\flat : Mi\flat : Do\sharp : La =$$
$$\frac{8}{5},\ \frac{16}{15},\ \frac{25}{24},\ 2\ \ \frac{6}{5},\ \frac{5}{4},\ \frac{16}{15},\ \frac{9}{8},\ \frac{4}{3},\ \frac{9}{8},\ \frac{15}{16},\ \frac{3}{2},\ \left(\frac{16}{15}\right)^2,\ \frac{5}{8}$$

Due soli intervalli $\frac{25}{24}$ e $\left(\frac{16}{15}\right)^2$ non si riscontrano nella scala acustica nè nella pitagorica, sono però derivati dagli acustici; gli altri appartengono alla scala acustica di *Re* minore tranne l'intervallo:

Si♭ : *Mi*♭, che segna una cadenza ingannata, che porta per conseguenza la rottura di legame tonale nella melodia indicata dal $\left(\frac{16}{15}\right)^2$. — Per eleganza e varietà di disegno melodico e ardimento di armonizzazioni il recitativo wagneriano si può mettere accanto al « Lasciatemi morire » di Claudio Monteverde nel *Lamento d'Arianna.*

Conclusione. — Ho risposto all'argomento del mio lavoro colla soluzione di due problemi:

I° *Data l'interpretazione dinamica e artistica d'una melodia, trovare il disegno melodico colla misura dei suoi elementi, che sono gli intervalli.*

Al I° ho soddisfatto colle esperienze, constatando che il disegno melodico d'una melodia monotonale consta soltanto d'intervalli acustici:

che la melodia politonale ammette intervalli non appartenenti alla scala acustica tra due suoni appartenenti a due tonalità; la politonale può considerarsi come composta di porzioni di melodia monotonali rispetto a toniche diverse, separate da intervalli che possono essere pitagorici o d'altre scale.

I miei risultati non differiscono da quelli di Cornu e Mercadier, ma differisce l'interpretazione.

II° *Dato il disegno melodico d'una melodia per mezzo di armonizzazioni, ricavare la misura degli intervalli e la interpretazione dinamica.*

A questo secondo ho soddisfatto completando la teoria statica degli accordi di Helmholtz colla interpretazione dinamica degli stessi e applicando le conclusioni alla analisi di melodie classiche. Ho riscontrato non solo l'esistenza di intervalli melodici non acustici; ma ancora la legge sistematica secondo la quale entrano a far parte del disegno melodico in conformità alle esperienze.

L'attribuire alla melodia come suoi proprii gli intervalli pitagorici proviene dal modo erroneo di calcolarli, riferendo tutti i suoni alla tonica fondamentale senza tener conto delle secondarie. — Le regole esposte danno una analisi completa dei disegni di melodie ispirate alla tonalità. Quindi il tema non è esaurito; infatti la storia musi-

cale dice che v'è grande varietà di melodia tanto che d'ogni fase musicale si può desumere il carattere dalle melodie.

Nell'antichità fino all'origine del *discantus* tutta l'arte si svolge intorno alla melodia; la scuola greco-latina definì e classificò la melodia assai meglio che la moderna. Fu precisamente l'intervallo melodico che diede argomento a speculazioni filosofiche e matematiche, fu preso a base di classificazione dei tre generi musicali diatonico, cromatico, enarmonico.

Dall'origine del *discantus* fino a Bach le composizioni polifoniche erano concepite *estensivamente* dal punto di vista melodico. Le regole *discantandi* insegnavano a sovrapporre due o più melodie in modo da conseguire una soddisfacente combinazione musicale.

Più tardi e un po' alla volta si venne concependo la musica intensivamente per concatenamento d'accordi da risolversi in andamenti melodici. Questo è il carattere della musica fondata sull'armonia e sulla tonalità (1). Senza citare i sistemi musicali d'altri popoli, specialmente orientali, tanto basta per capire che non si potrebbero applicare i criteri della melodia tonale all'analisi di quelle altre melodie.

Di melodie ve n'è una infinita varietà: chè la melodia ha una libertà assai maggiore che non pare nella scelta dei suoni; noi siamo ben lungi dall'aver gustato tutte le forme di nesso estetico de' suoni considerati successivamente. Quindi le melodie su descritte non sono che varie forme melodiche scelte dal genio dell'arte, che vanno giudicate separatamente. Le scale possono servire a classificarle, ma le scale si sono formate coi generi musicali, quindi le melodie assumono i caratteri del sistema.

Per estendere a tutte le forme melodiche i principii esposti bisognerebbe sapere fino a qual punto il principio della tonalità concorre a formare la melodia. Allora è possibile un ravvicinamento e una comparazione.

(1) Quei musici che confondono l'armonia col contrappunto ne ignorano le definizioni e rinegano la storia dell'arte.

Ogni melodia ha una fisonomia e un timbro proprio che ricev
sistema o dal principio che la informa, ma la curva melodica è
nentemente plastica e pieghevole sicchè si può adattare ad og
stema. Essa pure conservando il suo disegno fondamentale, può d
dersi come sopra una superficie in uno od altro sistema con
meno garbo e corrispondente effetto estetico.

Ecco tracciata la via per la classificazione delle diverse m
e per uno studio metodico delle loro forme. Ma questo è argo
da trattarsi in altro lavoro.

Roma, R. Istituto Fisico, dicembre 1900.

Dr. Giulio Zambiasi
Assistente nell'Ufficio centrale del Corista n

GIURISPRUDENZA TEATRALE

DI SCELTA DEL DIRETTORE D'ORCHESTRA

:te di Appello di Perugia. Sentenza 14 agosto 1899) (1).
'aleazzi prof. Enrico contro il Municipio di Foligno.

lel direttore d'orchestra nella esecuzione di opere teatrali, a chi ha il diritto e la responsabilità della esecuzione. ppartiene all'autore od all'editore che abbia acquistato prietà dell'opera; la responsabilità appartiene all'impresa e.

ario del teatro può, nel contratto coll'Impresa, soltanto re, ma non mai imporre il direttore di orchestra, perchè nè il diritto nè la responsabilità dell'esecuzione.

Fatto e vicende della causa.

obre 1884, il Municipio di Foligno apriva un concorso *Professore nella scuola di strumenti ad arco, di piano-anto, e di Direttore d'orchestra e di Maestro concertatore.* Enrico Galeazzi, che allora trovavasi nella qualità di musica e direttore d'orchestra a Pinerolo, sorrise l'idea re, sopratutto perchè credeva che il clima della verde

uo momento veniamo informati dall'egregio avv. Riccardo Tonni atrocinatore del maestro Galeazzi, che la sentenza della Corte pe- cassata dalla Cassazione di Roma, rinviando le parti dinanzi alla llo di questa città.
eremo di informare i lettori dell'esito del nuovo giudizio.

Umbria si confacesse meglio alla salute di sua moglie, e quindi scrisse subito al sindaco di Foligno che avrebbe accettato il posto a condizione che l'*obbligo* di dirigere l'orchestra in occasione di spettacoli musicali, di cui era parola nell'art. 12 del capitolato, venisse convertito in *diritto*.

Il sindaco di Foligno, con lettera del 4 marzo 1885, gli rispondeva di avere comunicato la proposta alla Giunta, che l'aveva riconosciuta accettabile, riservandosi però di sottoporla con parere favorevole al Consiglio.

Animato da tali assicurazioni, il Galeazzi abbandonò per volontaria dimissione il posto che aveva occupato per un decennio a Pinerolo, e recatosi a Foligno alla fine di marzo del 1885, inaugurò l'anno di esperimento, accettando subito un numero di scolari maggiore di quelli prescritti dal capitolato, ed ebbe plausi e ringraziamenti *per la sua bontà e cortesia, e per la sua spontanea abnegazione.*

Un mese dopo il Galeazzi faceva domanda al Municipio affinchè venissero apportate varie modificazioni al capitolato, ed anche al ricordato art. 12, nel senso che a lui spettasse il *diritto* di dirigere gli spettacoli di musica che si fossero dati nei teatri di città: ed il Consiglio, nella tornata del 30 maggio 1885, non dubitò di accondiscendere ai suoi desideri, modificando l'art. 12 nel senso che in circostanza di opere in musica sia al teatro Apollo che al teatro Ferroni al prof. Galeazzi sarebbe spettato *l'assoluto obbligo e diritto* di agire come maestro concertatore e direttore di orchestra; e che su di tale duplice incarico non avrebbe potuto pretendere dall'Impresa che una semplice gratificazione di L. 300, qualunque fosse stato il numero delle opere.

Trascorsero molti anni senza che alcun incidente turbasse le convenzioni intercedute tra il Municipio di Foligno ed il maestro Galeazzi in ordine alla direzione degli spettacoli di musica nei teatri di Foligno.

Senonchè nella stagione di carnevale del 1898, l'Impresa concessionaria del teatro Apollo, oggi Piermarini, affidò la direzione dell'orchestra per la rappresentazione della *Bohème* al maestro professore Enrico Nuti, anzichè al Galeazzi, e ciò non ostante le energiche opposizioni del Municipio e i buoni uffici del sottoprefetto di Foligno e del prefetto di Perugia.

Tutto riuscì vano. L'Impresa non volle rinunciare al maestro Nuti

perchè designato dalla Ditta Ricordi, proprietaria dello spartito, e l'Accademia teatrale, comproprietaria del teatro, nulla stimò di fare perchè la scelta cadesse invece sul maestro Galeazzi.

In presenza di questo stato di cose, il Comune, con deliberazione consigliare del 31 gennaio 1898, rifiutò di concedere all'impresario la dote teatrale, in quanto appunto esso, anzichè servirsi del maestro del Comune, aveva chiamato alla direzione dello spettacolo un maestro del di fuori.

Tale protesta venne portata a notizia dell'Accademia teatrale con atto del 1° febbraio 1898, e poco appresso l'Accademia protestò alla sua volta contro il Municipio di Foligno « per il tentativo diretto a menomare la piena libertà sua di disporre del teatro Piermarini nei modi e nei limiti dell'istrumento di costituzione dell'Accademia stessa a rogito Ronchetti, 23 giugno 1821 ».

Ma nè l'Impresa nè l'Accademia cedettero alle rimostranze della Amministrazione comunale, e si fu allora che il Galeazzi, con atto del 7 febbraio 1898, protestò non solo per i danni materiali, ma principalmente per i danni morali che gli erano derivati dalla immeritata patente di inidoneità. Fallito il tentativo di definire amichevolmente questa vertenza, il Galeazzi con citazione del 13 luglio 1898 convenne il Municipio di Foligno dinanzi il Tribunale di Perugia, chiedendone la condanna al risarcimento dei danni di cui sopra, domanda che fu per intero accolta con sentenza 23-28 febbraio 1899.

Appellò da questa sentenza il Municipio di Foligno, con atto 20 aprile 1899, ed ebbe nel nuovo giudizio miglior fortuna, chè la Corte di Perugia lo assolse completamente dalle domande del Galeazzi.

Appunti critico-giuridici.

Il punto della questione si restringeva sostanzialmente alle conseguenze del fatto, di avere il Municipio di Foligno, colla modificazione all'art. 12 del capitolato, assunto una obbligazione che non era in sua facoltà di mantenere. Il Galeazzi sosteneva che quel patto era nullo e doveva quindi essere risoluto con la responsabilità dei danni materiali e morali perchè stipulato in mala fede, e per lo meno poi

incombeva al Municipio l'obbligo del risarcimento dei danni per inadempimento dell'obbligazione assunta. Dal canto suo il Municipio di Foligno adduceva che il Galeazzi era anche esso consapevole della impossibilità dell'adempimento del patto, ed avendolo accettato non poteva addossare al Municipio la responsabilità del rifiuto dell'Accademia e dell'Impresa: in ogni caso poi, essendo in buona fede ed avendo fatto tutto il possibile per l'adempimento, fino al punto di negare anche la dote per l'agibilità del teatro, poteva tutto al più essere tenuto a corrispondere al Galeazzi la gratificazione stipulata e non conseguita.

Il còmpito della Corte riducevasi quindi evidentemente nel determinare l'indole del contratto, e nell'apprezzamento del patto surrogato colla deliberazione del 1885 all'art. 12 del capitolato del 1883.

La prima questione fu risolta nel senso che non poteva essere dubbio che il contratto in parola ricadeva sotto la locazione di opere, onde valeva a maggior ragione la regola che nessuno può stipulare in proprio nome fuorchè per sè medesimo, imperocchè obbligandosi non le cose, ma l'opera personale, deve tra conduttore e locatore esistere sopratutto la fiducia reciproca, e niuno può obbligare altri a prestare o ricevere contro la sua volontà l'opera altrui.

Osservò quindi la Corte che il Municipio col patto 12 del capitolato non poteva aver inteso di obbligare sè stesso, ma bensì aveva agito come un gestore di affari dell'Impresa teatrale, cui era riservata la scelta del maestro, e dalla quale unicamente il Galeazzi aveva il diritto di essere pagato.

Il Galeazzi perciò, modificando il detto articolo nel senso di avere diritto *assoluto* alla direzione dell'orchestra teatrale, aveva aggravato la condizione giuridica dell'Impresa rendendo obbligatorio per lei ciò che era soltanto potestativo, ed in conseguenza avrebbe dovuto trattare con l'Impresa, o con chi avesse avuto il diritto di obbligare l'Impresa teatrale nella occasione di opere da darsi nei due teatri di Foligno: restava quindi a vedersi se il Municipio cui unicamente si rivolse il Galeazzi era la persona capace ad accettare la modificazione proposta.

E a questo riguardo la Corte ebbe a notare che in tema di scelta del direttore di orchestra, nell'esecuzione di opere teatrali, questa spetta a chi ha il diritto e la responsabilità dell'esecuzione: il di-

ne all'autore o all'editore che abbia acquistata la pro-
era; la responsabilità appartiene all'Impresa teatrale ed
te l'Impresa, nell'assumere l'incarico della rappresenta-
pera, si accorda coll'autore o coll'editore per la scelta
di orchestra. « Spessissimo, anzi, accade che i cantanti
che propongono il direttore di orchestra, il quale per
e un suggeritore nelle opere in prosa, e spesso dalla
al buon accordo del direttore coi cantanti, dipende il
l cattivo successo di una rappresentazione musicale.
a caso poi è ammessa in modo assoluto la scelta del
orchestra per parte del proprietario del teatro, il quale
ntratto coll'Impresa, proporlo, ma non imporlo, per la
non ha nè il diritto nè la responsabilità della ese-

ual cosa l'imposizione del direttore di orchestra per parte
tario del teatro renderebbe spesso difficile e talvolta im-
'agibilità del teatro stesso.

. . . .

liritto alla scelta del direttore di orchestra, derivante
sulla proprietà letteraria ed artistica, e dalle più ele-
gole dell'esecuzione delle opere teatrali, non potea igno-
Galeazzi, e come cittadino, e più specialmente come
musica ».

che egli, se domandando al Municipio di Foligno il
to del diritto assoluto di dirigere gli spettacoli che ve-
nei teatri di Foligno, intese di volere la concessione di
clusivo, domandò una cosa impossibile e che sapeva che
non avrebbe potuto accordargli; e perciò alla modifi-
art. 12 del contratto non poteva attribuirsi altro signi-
questo, che il Municipio cioè per parte sua avrebbe
tto di tutto perchè il Galeazzi fosse assunto dall'Impresa
la direzione dell'orchestra, nell'occasione di spettacoli ai
igno.

uindi che il Municipio di questa città aveva fatto tutto
perchè la direzione dell'orchestra fosse affidata al Ga-
oteaglisi addebitare di non aver adempiuto al patto sti-
domande del Galeazzi dovevano essere respinte.

*
* *

Questo, in sostanza, il ragionamento su cui la Corte di Perugia ha basato la sua decisione, che merita senza dubbio di essere lodata in quanto, inspirandosi ad alti concetti dell'arte, ferma una massima di diritto teatrale di grande importanza.

Ma venendo più propriamente alle particolarità di fatto che dettero luogo alla presente controversia, un accurato esame della questione e delle varie fasi per cui essa è passata, ci induce a ritenere che non sia stata retta la interpretazione data dalla Corte alla volontà delle parti contraenti, e che perciò non debbasi approvare la sentenza che commentiamo, in quanto esclude nel Galeazzi ogni diritto al risarcimento dei danni nei riguardi verso il Municipio di Foligno.

E anzitutto dobbiamo porre questa questione, quale fu, cioè, presumibilmente, la causa, il motivo, che indusse il maestro Galeazzi a chiedere la nota modificazione del patto 12, onde dedurne poi la estensione degli obblighi che le parti reciprocamente assumevano. La risposta ci sembra chiara. Al patto 12 del capitolato stava scritto: « Il maestro comunale, in circostanza di opere in musica, sia al teatro Apollo, sia al teatro Ferroni, *dovrà* agire come maestro concertatore e direttore di orchestra, *purchè* a ciò sia stato invitato dall'Impresa, che resta libera nella scelta, e per tale duplice incarico non potrà pretendere dall'Impresa stessa che una gratificazione di L. 200, qualunque sia il numero delle opere.

« Detta gratificazione però, sarà ridotta alla metà, quando fosse stabilito che le rappresentazioni non dovessero superare il numero di 12 e venissero date con una sola opera ».

Al Galeazzi in questo patto non piacevano due cose, e cioè anzitutto che il Municipio si disinteressasse completamente della scelta del direttore di orchestra che l'Impresa avrebbe fatta, mentre le raccomandazioni di un ente così importante avrebbero potuto certamente pesare molto sulla bilancia in di lui favore; secondariamente che la mercede fosse così tenue.

Chiese ed ottenne quindi che l'art. 12 suddetto fosse modificato, e la seconda edizione fu la seguente: « In circostanza di opere in musica, sia al teatro Apollo che al teatro Ferroni, avrà (il prof. Ga-

luto obbligo e diritto di agire come maestro concerta-
ore di orchestra e, per tale duplice incarico, non potrà
all'Impresa che una semplice gratificazione di L. 300,
ia il numero delle opere.
ratificazione però sarà ridotta alla metà quando fosse sta-
rappresentazioni non dovessero superare il numero di 12,
late con una sola opera ».
a modificazione all'art. 12, al prof. Galeazzi veniva *assi-*
rovento annuo di L. 300 che andava ad aumentare il suo
li cui poteva dirsi parte; il Municipio poi veniva, in
si, a garentirgli tale aumento, garanzia che era già in
tenuto a prestare in vista delle assicurazioni che il Sin-
lato al Galeazzi prima ancora che questi accettasse il
a Foligno.
è, secondo noi, la portata dell'articolo 12 modificato: il
eazzi chiedeva in sostanza un aumento di stipendio, ma
e transitorio, sottoposto a condizione, sibbene stabile e
uesto aumento gli fu appunto concesso dal Municipio di
e egli desiderava e nella forma suesposta, con una pro-
propria del fatto del terzo ai sensi di cui all'art. 1129
.
esta era veramente la base giuridica dell'azione inten-
aestro Galeazzi, e non già la nullità del patto o la
di esso da parte del Municipio; e se la Corte di
cluse rigettando completamente le domande del maestro,
o perchè si volle attribuire al suo diritto una base ed
ına estensione che non aveva.
e, mantenuta nelle sue naturali e giuridiche proporzioni,
dubbiamente risolta favorevolmente per il Galeazzi, si è
ta perchè si volle farne una grande causa. E che nel
e si trattasse di promessa del fatto del terzo è facil-
trabile.
12 la direzione dell'orchestra era stata condizionata
l'Impresa, che rimaneva però libera nella scelta; nella
a questo patto si viene invece a garentire espressa-
leazzi che la scelta sarebbe caduta su di lui e non su
nicipio cioè promette al maestro che le Imprese avreb-

bero sempre scelto lui come direttore, corrispondendogli una data mercede.

Quali le conseguenze di questo patto?

È facile rispondere con quanto prescrive l'art. 1129 del Cod. civ., che cioè la promessa dà soltanto diritto ad indennità verso colui che si è obbligato o che ha promesso la ratifica del terzo, se questi ricusa di adempiere l'obbligazione. Naturalmente però in questa indennità non possono andare compresi i danni morali che il contraente abbia risentito per il rifiuto del terzo, ma solamente essa riguarda il *quanti interest*, quanto cioè egli abbia perduto per avere il terzo ricusato di adempiere l'obbligazione.

E invero nel caso in esame la condanna del Municipio di Foligno al risarcimento dei danni morali sofferti dal Galeazzi non potea ammettersi dal momento che il Municipio stesso aveva fatto quanto eragli stato possibile perchè il *terzo avesse ratificato la promessa*; ma purtuttavia sussisteva sempre il diritto del Galeazzi ad avere dal Municipio quella somma che egli avrebbe potuto percepire come mercede se il terzo avesse prestato la *ratifica*, se cioè l'Impresa lo avesse assunto come direttore di orchestra, in quanto il Municipio del pagamento di essa si era reso garante.

Posta in tali termini la controversia, si sarebbe adunque dovuta risolvere colla condanna del Municipio a pagare al maestro L. 150, chè tale appunto era la somma che gli sarebbe spettata se egli avesse agito in qualità di direttore di orchestra nella *Bohème*.

Nè alla costruzione giuridica or ora proposta si potrebbe opporre, come fa la Corte di Perugia, che in tema di locazione di opera a maggiore rigore vale la regola, che nessuno può stipulare in proprio nome fuorchè per sè medesimo, trattandosi di obbligazione eminentemente personale.

Non si saprebbe invero intendere quale debba essere il campo di pratica applicazione del principio sancito dal legislatore nel citato art. 1129, quando si volesse ammettere che i terzi, di cui si può promettere il *fatto* non possano essere locatori di opera, mentre al contrario la locazione di opera è il contratto nel quale è caratteristica ed essenziale l'obbligazione di *fare*.

D'altra parte, la promessa delle opere di un determinato artista è, nel mondo teatrale, frequentissima, e nessuno si sognò mai di con-

valore giuridico; ed anche il VITA-LEVI (*Locazione di ppalti,* vol. I, n. 35. Milano, 1876), benchè pensi che nes- salvo mandato speciale *ad hoc*, locare le opere di un'altra onosce però che nei casi in esame *non può nascere altro il diritto alla indennità verso chi condusse per il sud- nediario tramite le opere di quell'artista, ove questo restare le opere, indennità dovuta da chi ne promise la*

CESSIONE DI ARTISTA (1)

te di Cassazione di Torino. Sentenza 27 novembre 1900).

te contro la Società anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala.

impresario teatrale, valendosi dei diritti risultanti dalla ra intervenuta fra esso e gli artisti teatrali, cede uno sti (cessione d'artista) ad un altro impresario, esso compie to una cessione dei diritti e dei doveri che aveva verso a.

i rapporti, cioè quelli del cedente verso il cessionario e sa, e quelli del cessionario verso l'artista ceduto, vanno i con le norme della cessione, e non mai con quelle della ne e sublocazione d'opera.

che ha dato luogo alla sentenza che annotiamo, destò re nel mondo artistico, e noi trattammo già diffusamente *Rivista* (Annata 1899, fascicolo IV) delle eleganti que- ritto teatrale che in essa erano sorte, specialmente per arda la inappellabilità della protesta di un artista fatta

une questioni in materia di *cessione di artisti*, vedi il nostro *Codice* Milano, Hoepli, 1901), n. 117 e 193.

dalla Direzione teatrale o, in sua sostituzione, dal direttore
chestra. Un punto però che pure è della massima gravità av
trascurato, forse anche perchè non appariva chiara in proposito
nione della Corte milanese: la sentenza della Cassazione di T
viene in buon momento ora a sviscerare la questione, e pone
massima di diritto teatrale che è della più grande importanz

E la questione è appunto questa, se cioè lo scambio di arti
canto, che avviene tra imprese di teatri, sia una sublocazione d'
ovvero una cessione.

Il Tribunale di Milano, in una bella ed elaborata sentenz
10 marzo 1899, aveva giudicato in conformità a quanto riteni
la Corte di Cassazione di Torino, che cioè si trattasse di ces
ma la Corte di Appello di Milano, nella sentenza del 15 luglio
era andata in diverso avviso, ritenendo che nel fatto in contest
si dovesse ravvisare non una cessione di diritto, ma una subloc
d'opera.

« Della qual cosa, diceva la Corte di Milano, — ed è questo
maggiore argomento, — si deve vieppiù andare persuasi quando
fletta che a ben considerare il contratto intervenuto fra Canori
Società della Scala, non si potrebbe rimanere in forse che quel
tratto vesta i caratteri speciali di una sublocazione.

« E infatti, i rapporti che intercedevano fra Canori e la De
erano quelli di una locazione da parte della De Frate e di
conduzione da parte di Canori, dell'opera che la prima aveva
messa al secondo di cantare, dietro un determinato corrispett
per un periodo di tempo parimente determinato, nel teatro Arge
di Roma. È ovvio che, avendo il Canori ceduto parzialmente all
cietà della Scala quelle ragioni che aveva verso la De Frate d
gere l'opera sua nel teatro Argentina e in quanti altri fosse
piaciuto di scegliere, esso altro non fece che sublocare alla So
della Scala quella sua ragione, mettendola, per un dato perio
tempo, in quella condizione di conduttore in cui egli dapprin
trovava ».

Dalla quale teoria si deducevano queste conseguenze, che cio
sendo la sublocazione un nuovo contratto tra il conduttore ed il s
fittuario, non possono derivarne rapporti diretti fra il locatore ed il
affittuario, perchè mentre da un lato il subaffittuario è un estr

contratto conchiuso tra il locatore ed il conduttore, dall'altro
è estraneo al contratto interceduto tra il conduttore ed il
rio, e non si può avere un'azione diretta dipendentemente
nvenzione alla quale si è rimasti estranei. In tale modo
negare alla De Frate che era stata *ceduta* ogni azione
pimento del contratto verso la *cessionaria* Società della
ndo così più che in un errore giuridico, in una vera enor-
dal punto di vista logico, chè, come bene ha notato la
torinese, non si saprebbe immaginare come un artista
are l'opera propria senza avere coll'Impresa del teatro
quei rapporti contrattuali che l'indole dell'obbligazione

parte la Corte, con troppa fretta, dal fatto che il contratto
rio ed artista assume l'indole giuridica del contratto di
i opere, aveva dedotto che il successivo contratto che viene
dal conduttore di quest'opera con terza persona è una sub-
'opera.

tratto invece assume una figura a sè, in dipendenza del
uto, come bene osserva il Vidari in una nota alla sentenza
zione torinese (V. *Legge*, annata 1901, I, 164).

ggiunge l'illustre professore dell'Ateneo pavese, quando il
e di opere, valendosi delle facoltà contrattuali in lui rico-
dal locatore, cede l'opera di questi a terza persona, non
tutto il contratto conchiuso prima, o parte di questo;
de i diritti che esso ha verso il conduttore, o parte sola
diritti; diritti che non assumono la natura di quelli de-
l primo contratto, bensì quella del nuovo contratto che
de fra conduttore cedente da una parte, e cessionario
Insomma è un nuovo contratto che si aggiunge al primo:
le desume e trae soltanto da sè stesso il proprio carat-
dico. Onde è che il conduttore non cede nulla del con-
prima; ma cede invece i diritti a lui competenti in virtù
rimo contratto ».

arte l'elemento personale, che è prevalente nella locazione
esiste al concetto di *sublocazione*, che è proprio della
cose in quanto questo contratto si risolve in una obbli-
dare, che si esaurisce in un unico momento, mentre invece

nella locazione di opera, che consiste in un obbligo di *fare*, all'epoca in cui avviene la pretesa sublocazione non sussiste ancora l'oggetto del contratto ossia l'*opera*, ma vive soltanto il diritto a pretenderla, il quale diritto soltanto può essere oggetto di cessione, non potendosi parlare di sublocazione di cosa (opera) che non è ancora dal locatore stata prestata, e che anzi questi può rifiutarsi di prestare senza che per altro possa *cogi ad factum*.

Meglio penetrando quindi l'indole giuridica del contratto di *cessione di artista*, aveva osservato il Tribunale di Milano che tale cessione non rappresenta che la cessione totale o parziale di quei diritti, che per effetto della scrittura verso il cedente assunse l'artista. Onde il cessionario, rispetto a questo, vien posto in luogo e vece del cedente con tutti i diritti e gli obblighi; del pari che l'artista ceduto deve adempiere gli stessi obblighi quali avrèbbe avuto in confronto del cedente e ripetere dal cessionario i corrispettivi diritti.

Determinata in tal guisa, continua il Tribunale di Milano, la natura giuridica di questo speciale contratto, torna facile vedere che due principalmente sono i rapporti o vincoli di diritto che ne originano: l'uno fra cedente e cessionario, l'altro fra quest'ultimo e l'artista ceduto. Per effetto del primo, il cedente è obbligato a garantire l'esecuzione, da parte dell'artista ceduto, dell'opera di questo; ed ove questo avesse a mancarvi, il cedente sarebbe tenuto a tutte le conseguenze che la legge stabilisce per l'inadempimento di una obbligazione; mentre il cessionario è tenuto, a sua volta, a soddisfare al cedente, o all'artista ceduto, il prezzo della cessione come fu convenuto. Per effetto del secondo rapporto di diritto fra cessionario e artista ceduto, questi è tenuto a prestare l'opera propria come avrebbe dovuto prestarla al cedente; e il concessionario, a sua volta, è tenuto a valersi dell'opera di lui secondo i patti convenuti fra esso e il cedente, i quali, s'intende, devono essere stati espressamente o tacitamente acconsentiti ed accettati dall'artista ceduto.

Nè, conchiude su questo tema il Tribunale di Milano, toglie al contratto di cessione d'artista di essere una « cessione di diritti » la circostanza che il cedente abbia pattuito che il prezzo della cessione fosse a lui direttamente pagato, per poi dal canto suo adempiere agli obblighi che per effetto del contratto stesso o di altro avesse assunto verso l'artista ceduto; imperocchè, qualunque siano le

tabilite, i patti convenuti fra cedente ed artista ceduto,
pre che nei rapporti fra cedente e cessionario, il contratto
aso di cessione o totale o parziale di artisti scritturati
conto dal primo; che è quanto dire, di cessione del di·
artista eseguisca l'opera per la quale fu scritturato e così

iamo che associarci all'opinione espressa dal Tribunale di
a quale viene ora ad aggiungere autorità la sentenza della
torinese.

ne di artista, come figura giuridica contrattuale, non era,
to oggetto di studio da parte degli scrittori in materia
perciò osservammo che giunge in buon punto la sentenza
ntiamo in quanto viene a determinarne l'indole giuridica.
olta avvenuta tale determinazione, certo è che più facile
trattazione completa della *cessione* stessa nei rapporti cui
nelle conseguenze giuridiche che induce, trattazione della
tito il bisogno, costituendo questa uno dei punti meno
studiati del diritto teatrale.

MALATTIA DELL'ARTISTA (1)

(Corte di Appello di Napoli, 29 agosto 1898; *Giurispr. ital.*, 1898, I, 2, 811 — Cassazione di Napoli, 21 gennaio 1899; *Giurispr. ital.*, 1899, I, 256 — Corte di Appello di Napoli, 30 gennaio 1901; *Giurispr. ital.*, 1901, I, 2, 144).

Il tenore De Lucia contro l'impresario Musella.

L'artista di teatro, che ha pattuito di adempiere i suoi impegni in giorni determinati, non può pretendere che l'impresario lo ammetta ad adempierli in giorni diversi, se per quelli stabiliti fu impedito per malattia.

La malattia, che impedisce ad un artista di teatro di adempiere verso l'Impresa ai proprii impegni nei giorni stabiliti, è un caso di forza maggiore; e mentre l'impresario non può pretendere indennizzo dall'artista, questi pure subisce la sua parte di danno perdendo il diritto al compenso.

Il tenore De Lucia fu scritturato nella stagione 1897-98 per eseguire 24 rappresentazioni al teatro S. Carlo, e l'impresario Musella si obbligò di pagargli 2100 lire (oltre 300 lire in biglietti) per ogni rappresentazione in cui cantava. Il termine, durante il quale il De Lucia doveva essere a disposizione dell'Impresa, era dal 26 dicembre al 10 aprile, ma in questo tempo aveva il diritto di non fare mai due rappresentazioni di seguito.

Alla terza rappresentazione, al secondo atto della *Bohème*, il De Lucia accusò un improvviso abbassamento di voce, pel quale la recita fu sospesa ed al pubblico venne restituito il danaro dei biglietti acquistati. La malattia del De Lucia si protrasse per otto giorni, durante i quali egli non potè eseguire quattro rappresentazioni annun-

(1) Per le conseguenze giuridiche cui dà luogo la malattia nel contratto di scrittura teatrale, vedi il nostro *Codice del Teatro* (Milano, Hoepli, 1901), n. 104, 106, 107, 108, 109, 133 e pp. 57, 133 e 146.

conseguenza il teatro restò chiuso, non essendovi altre
in iscena.
e consuetudini teatrali, l'impresario ritenne che il De
a fare non più 24, ma 20 rappresentazioni, le altre 4
uto il diritto di farle. Invece il De Lucia, il giorno prima
la sua scrittura, richiese il prezzo delle 4 rappresen-
eseguite, citando il Musella davanti il tribunale.
di De Lucia sostenne che, non avendo egli potuto can-
lattia, l'impresario aveva il dovere di fargli rimpiazzare
po che era guarito, essendo stato altri tre mesi a sua
La difesa del Musella sostenne che l'artista doveva stare
e dell'Impresa tutto il tempo della scrittura, e che ciò
avvenuto per otto giorni, ed avendo mancato a quattro
ioni, non aveva il diritto di farsi pagare per l'opera non
endo il caso di forza maggiore per malattia cedere a
bo le parti contraenti, facendo perdere all'artista il di-
amare le recite, ed all' impresario il diritto di chiedere
to dei danni, che nel caso in questione il Musella sostenne
ssato le 40,000 lire, nei giorni in cui il teatro restò

di Appello di Napoli, con sua sentenza 29 agosto 1898,
a sentenza del Tribunale di questa Città, accolse le ra-
sella per la recita del 30 dicembre 1897, notando che
fortuito non potè quella recita aver luogo, non era giusto
ucia potesse richiedere il compenso per un'opera che non
to, e che l'Impresa risentisse fra gli altri danni sofferti
spensione anche il pagamento della recita stessa.
te però non fu deciso per quanto riguardava le altre tre
eva il Musella che egli, avendo il diritto di fare can-
nei giorni 1, 3 e 5 gennaio 1898, e non avendo ciò po-
sua malattia, non era ad altro più obbligato. La Corte
questa deduzione era più speciosa che solida, in quanto
nile che in 8 giorni, quantunque ne avesse avuto il di-
ella avrebbe fatto cantare il De Lucia per quattro sere,
o tenne inoperoso in molte altre sere successive, nelle
bbero potute rimpiazzare le recite mancate, tanto più
petto di appalto della stagione teatrale non erano presta-

bilite le serate in cui il De Lucia avesse dovuto cantare. D'altra parte non eravi stato alcun ostacolo di tempo, perchè il Musella ne aveva avuto abbastanza per adempiere alle sue obbligazioni; nessun ostacolo da parte del De Lucia, perchè questi dal 6 gennaio al 10 aprile erasi messo a sua disposizione; e di conseguenza nessuna giustificazione legale per dichiarare giustificato l'inadempimento del contratto da parte del Musella, e poco serio l'addurre di essersi voluto servire dell'artista proprio in quel tempo che era stato ammalato, per negargli le sue competenze.

E al Musella che chiedeva di provare che la consuetudine teatrale stava in suo favore, rispose la sentenza che nessuna consuetudine può derogare alla buona fede che deve sopraintendere alla esecuzione del contratto, onde la consuetudine secondo cui la malattia dell'artista cederebbe a suo danno, facendo cioè perdere altrettante recite agli artisti scritturati a recite, andrebbe intesa ed applicata soltanto se le recite non potessero rimpiazzarsi per il tempo in cui la malattia siasi verificata, o se, essendosi prestabilite all'artista le serate di recita, proprio in quelle serate siasi ammalato.

Dalla sentenza della Corte ricorse il Musella alla Cassazione di Napoli, sostenendo che i giudici di appello erano caduti in contraddizione in quanto, una volta ammessa la massima che il caso fortuito il quale impedisce un attore va a carico di costui e dell'impresario, in guisa che questi perde il lucro del teatro, e quello la recita, dovevano tale principio applicare tanto alla sera del 30 dicembre 1897, quanto alle altre tre recite che il De Lucia non potè eseguire per l'infermità stessa nei giorni che l'impresario aveva designato dal 30 dicembre al 6 gennaio.

E le ragioni del Musella furono accolte, osservando la Cassazione che l'equità è moderatrice e non regolatrice del diritto, e che d'altra parte non avrebbe dovuto la Corte negare la prova della consuetudine in quanto, specie nel commercio, gli usi costituiscono altrettante condizioni tacite da ritenersi accettate dalle parti, se non vi siano patti in contrario.

D' altronde, soggiunse, la mercede ed il compenso di opera prestata è il corrispettivo dell'opera stessa, e se questa manca, cessa l'altro. Nelle scritture teatrali primeggia, fra gli eventi fortuiti, l'infermità dell'attore, la quale si risolve in doppio danno dell'attore stesso e

dell' impresario, e vi provvede appunto l' equità della consuetudine, riducendo lo evento alla sola perdita del lucro del teatro per l'impresario, e della recita per l'attore, e togliendo ogni azione di rivalsa reciproca fra l'uno e l'altro.

Fra queste è compresa, senza dubbio, ogni pretensione di prolungamento di termine per giungere al completamento delle recite, sicchè, come il Musella non avrebbe potuto obbligare il De Lucia a dare tutte le convenute 24 recite supplendo a quelle mancate per infermità, così il De Lucia non poteva costringere il Musella a pagargli le recite stesse.

Ma, dimostrato che il potere non è dovere, se da questo nasce l'obbligo e da quello la facoltà potestativa, e se il Musella con la consuetudine voleva provare che non doveva nè poteva, la Corte, vietandogli la prova, negavagli un'altra parte di quel diritto che pure avevagli riconosciuto, assolvendolo del pagamento di una delle quattro recite domandate.

La sentenza della Corte napoletana fu quindi cassata, rinviando all'altra sezione della Corte medesima.

E questa, nella sua recente sentenza, in data 30 gennaio 1901, si è perfettamente attenuta ai concetti della sentenza Corte di Cassazione.

« L'Impresa teatrale, è detto in essa, è qualche cosa di vasto ed
« organico, che eccede e sta al di sopra delle singole contrattazioni coi
« singoli artisti: tutto vi è determinato secondo un progetto presta-
« bilito, sia per quanto riflette le opere da rappresentare, sia per
« gli artisti che vi devono prender parte, sia per le masse corali ed
« orchestrali che devono scritturarsi, sia per gli autori, le cui opere
« devono rappresentarsi. L'Impresa ha principalmente di mira le sue
« obbligazioni verso il pubblico teatrale; al soddisfacimento di queste
« obbligazioni deve concorrere il singolo artista con la singola sua
« opera, la quale perciò diviene subordinata al movimento dell' in-
« sieme. Il caso fortuito, adunque, verificatosi per l'infermità di un
« artista, deve sopportarsi dallo stesso e dall'impresario nel senso che
« questo non deve pagare l'equivalente di ciò che non riceve, e quello
« è liberato dai danni ed interessi per l'involontario pregiudizio che
« ha potuto arrecare per la sua malattia (art. 1226 Cod. civ.). Nella
« specie poi torna inutile il dire che le recite mancate ben potevano

« essere rimpiazzate durante il corso della scrittura, quando si
« che il potere non è il dovere, e non è facile per un impresa
« ha inteso gravi danni per la malattia d'un grande artista
« adibire a stagione teatrale inoltrata quando i suoi impegni
« sue convenienze nol consentissero ».

Di fronte ai suesposti principii tornava quindi affatto frustra
prova testimoniale chiesta dal De Lucia, diretta a dimostrare
consuetudine egli aveva diritto di supplire le recite mancate
giorni 1, 3 e 5 gennaio 1898, una volta ritenuto che la mala
un artista costituisce un caso di forza maggiore, e il danno
derivato va inteso dall'artista col mancato pagamento della
mercede, e dall'impresario coi mancati introiti serali, e col pag
per giunta degli altri artisti scritturati a mese, e delle masse
ed orchestrali.

Bologna, aprile 1901.

NICOLA TABAN

RECENSIONI

Storia.

A. POUGIN, Jean-Jacques Rousseau musicien. — Paris, 1901. Librairie Fischbacher.

Di Rousseau musicista molti hanno scritto, ma forse nessuno ha portato nell'argomento la serenità dei giudizî con cui oggi M. A. Pougin stabilisce il giusto valore dell'attività compiuta dal filosofo nel campo dell'arte musicale. Aggiungiamo che il libro del Pougin corre spedito ed interessante dalla prima all'ultima pagina, dipingendo e studiando nel modo più attraente le varie manifestazioni artistiche di quel genio bizzarro che ormai ci è noto solo per il cinismo delle *Confessioni*. Non possiamo fare un sunto del bel lavoro del Pougin: sarebbe sciuparlo; esporremo piuttosto il Sommario dei capitoli che lo compongono, colle conclusioni principali a cui arriva l'autore, nella fiducia d'invogliare alla lettura dell'opera quanti s'appassionano di studî storici.

« Théoricien ignorant des principes de l'art, praticien incapable « de les appliquer, Rousseau étonne souvent par la hardiesse, la « finesse et la justesse de ses aperçus lorsqu'il apprécie cet art en « poète, en philosophe et en esthéticien », ecco il *motivo dominante* d'ogni capitolo. Nel primo le *Confessioni* giovano ad affermare l'amore impulsivo di Jean-Jacques per la musica. Vi è citato ogni brano che si riferisce all'istruzione irregolare ed incompleta che egli ricevette, ed agli sforzi di lui per affermarsi, ciò malgrado, musicista e compositore. Comicissima sopra tutto la scena di Losanna, quando Rousseau scrive e dirige il suo primo lavoro. Capisce allora che nulla sa di musica, e per apprenderne qualche po' non trova di meglio che farsi..... maestro e comporre. A Chambéry « je ne laissois pas d'y donner quelques petits morceaux de ma fa- « çon, et entre autres une cantate qui plut beaucoup. Ce n'étoit pas

« une pièce bien faite, mais elle ètoit pleine de chants nouveaux « et de choses d'effet qu'on n'attendoit pas de moi ». Da questo momento ogniqualvolta Rousseau ha da parlare d'una sua composizione la considera un capolavoro.

Ma la scrittura musicale lo aveva fatto tanto penare, e forse lo imbarazzava ancora tanto, che a liberarsene, immagina un nuovo sistema di notazione (cap. II). Fondando in esso la sua fortuna avvenire, si reca a Parigi per sottoporre la *Memoria* all'approvazione dell'Accademia di Francia. La critica più seria gli fu fatta da Rameau: « Vos signes, me dit-il, sont très bons en ce qu'ils déterminent simplement et clairement les valeurs, en ce qu'ils représentent « nettement les intervalles et montrent toujours le simple dans le « redoublé, toutes choses que ne fait pas la note ordinaire; mais ils « sont mauvais en ce qu'ils exigent une opération de l'esprit qui « ne peut toujours suivre la rapidité de l'exécution. La position de « nos notes, continua-t-il, se peint à l'œil sans le concours de cette « opération. Si deux notes, l'une très haute, l'autre très basse, « sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du pre« mier coup d'œil le progrès de l'une à l'autre par degrés con« joints; mais pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut né« cessairement que j'épelle tous vos chiffres l'un après l'autre; le « coup d'œil ne peut suppléer à rien ».

Poco appresso Rousseau si accinge a musicare *Les Muses galantes;* interrompe il lavoro per seguire come segretario il Conte di Montaigu, ambasciatore di Francia presso la Serenissima Repubblica di Venezia, e lo riprende dopo dieciotto mesi al suo ritorno a Parigi. Philidor lo aiuta per *le travail de remplissage*, com'egli diceva; ma quando Rameau assiste all'esecuzione dello spartito in casa La Popelinière, « il m'apostropha avec une brutalité qui ré« volta tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait « d'entendre étoit d'un homme consommé dans l'art, e le reste d'un « ignorant qui ne savoit pas même la musique. Et il étoit vrai que « mon travail, inégal et sans règle, étoit tantôt sublime, et tantôt « très plat, comme doit être celui de quiconque ne s'élève que par « quelques élans de génie et que la science ne soutient point.... « Rameau prétendit ne voir en moi qu'un petit pillard sans talent « et sans goût ». Naturalmente da questo momento Rameau diventa un invidioso del genio musicale di Jean-Jacques!

La *terrible jalousie* de Rousseau si spiega ancora in occasione dell'opera-ballet *La Princesse de Navarre*, che Rousseau assume di adattare al nuovo libretto *Les fêtes de Ramire*. « Je me tenis « presque toujours à côté de mes modèles » (Voltaire e Rameau).

egli dice; ciò non tolse che il suo lavoro fosse tanto riescito da costringere Rameau a rifarlo. *Inde irae* di Rousseau, che non poteva comprendere il sentimento di disdegno che la sua presunzione suscitava nell'animo del grande maestro.

Pel dizionario di musica (Cap. III) suggerirono l'idea e servirono di fondamento al Rousseau gli articoli che aveva scritto per la *Enciclopedia*, quando accettò la proposta di D'Alembert e Diderot di collaborarvi per la parte musicale. « Si le livre de Rousseau est « défectueux, inégal, incomplet » dice il Pougin, « on doit recon« naître aussi qu'il a été critiqué outre mesure, et qu'à côté de par« ties faibles il en contient d'excellentes. Il est certain qu'au point « de vue technique il est insuffisant (la musique a marché, d'ail« leurs, depuis lors); mais lorsque Rousseau s'attaque à la poésie, « à l'esthétique, à la philosophie de l'art, il s'élève à une grande « hauteur, il parle avec une véritable éloquence, et l'on retrouve « en lui, avec l'ingéniosité et la profondeur de la pensée, avec la « sûreté du jugement, la puissance de sentiment de l'homme qui « fut toujours sensible aux plus nobles comme aux plus intimes ma« nifestations de cet art qu'il adorait et qui fut la cause de ses plus « pures jouissances ». Ed aggiunge: « Après cent trente-deux ans nous « en sommes encore réduits à ce seul Dictionnaire, car tous ceux « qui ont été livrés depuis au public, à commencer par celui de « Castil-Blaze, son détracteur acharné, ne vivent que par lui et par « les grossiers emprunts qu'ils lui ont faits audacieusement. Il est « même singulier de voir Castil-Blaze ne négliger aucune occasion « de dénigrer avec fureur son devancier, alors que, sans jamais le « citer, il lui emprunte *textuellement* plus de *trois cents* articles ».

Nel Cap. IV stanno raccolte tutte le notizie che riguardano *Le devin du village*. Di fronte al successo brillantissimo che ottenne l'intermezzo a Fontainebleau ed all'Opéra, il Pougin osserva che « se serait beaucoup dire que d'affirmer que Rousseau a écrit en« tièrement la musique du *Devin du village*. Il en a évidemment « fourni le premier jet, les contours mélodiques qui donnent à « l'œuvre sa saveur et sa grâce, mais, toute question d'inspiration « réservée, il n'était certainement pas devenu capable de construire, « dans tous ses détails et dans toutes ses parties, une partition « d'opéra, même d'un opéra en un acte, comme celui-ci. Il est donc « incontestable que cette partition a dû être revue, corrigée, amen« dée par un vrai musicien ». Francœur, Jélyotte e molto probabilmente Philidor avevano rimaneggiato lo spartito, praticandovi qualche cosa di più del semplice *travail de remplissage*, di cui aveva già piaciuto al Rousseau confessarsi incapace; ma è assolutamente

falsa l'asserzione, *véritable petite infamie*, architettata con fin
fidia alla morte del Rousseau e ripresa molti anni dopo da
Blaze, il disinvolto saccheggiatore del *Dizionario di musica*
Rousseau si fosse appropriata imprudentemente l'opera di u
sicista di Lione, *Grenet* o *Garnier*, morto due anni prima c
devin du village comparisse sulle scene. Il Pougin ha saput
vare una *brochure* rarissima dell'epoca (1781), in cui è dis
in modo irrefragabile la stolta accusa.

Il Cap. V. dettaglia le vicende della famosa *guerre des Bou*
dove Jean-Jacques spiegò con molto brio il suo mirabile inge
polemista. Dall'esame della stranissima sua *Lettre sur la mu*
che riaccese la lotta quasi spenta, risulta che Rousseau av
voluto ridurre la musica drammatica alla espressione più ru
tale, proscrivendo qualunque forma di accompagnamento str
tale che non seguisse all' unisono il disegno melodico del ca
quindi gli accordi completi, perchè « c'est un principe certa
« fondé sur la nature, que toute musique où l'harmonie est
« puleusement remplie, tout accompagnement où tous les a
« sont complets, doit faire beaucoup de bruit, *mais avoir trè*
« *d'expression*, ce qui est précisément le caractère de la mu
« française ». Tale, secondo Rousseau, l'unico mezzo per vinc
gusto depravato dell'epoca!

Segue l'analisi di altri scritti, poco noti, di Rousseau sulla
sica. Il Pougin ne cita qualche brano, che prova la squisita f
di percezione a cui sapeva giungere il filosofo quando non e
pastoiato nelle difficoltà tecniche, per lui insuperabili. Trov
ad esempio, nell'*Essai sur l'origine des langues*: « C'est u
« avantages du musicien, de pouvoir peindre les choses qu'
« sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au peintre
« présenter celles qu'on ne sauroit voir, et le plus grand pr
« d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoi
« mer jusqu'à l'image du repos ».

Più tardi la *guerre des gluckistes et des piccinnistes* eccitò
vamente l'estro polemico di Jean-Jacques. Ma questa volta i
lente campione della musica italiana prese partito per Glück, f
inimicatosi anche con questi, s'immaginò che il compositor
avesse scritto della buona musica su parole francesi se non
scopo di dare una smentita a lui che aveva sostenuto a
tratta che « la musique française est détestable et qu'elle ne
« et ne pourra jamais être que telle, parce que la langue fran
« est radicalement hostile à la musique ».

Nel *Pygmalion* Rousseau « eut la première idée de ce

proprement de vos jours un mélodrammè, la musique, symphonique, accompagnant le texte parlé, ou lui ntermède. C'est, dans de moindres propositions, l'appli- principe mis en œuvre par Beethowen dans *Egmont*, lssohn, dans *Le songe d'une nuit d'été*, par Meyerbeer *ensée*, et par bien d'autres ». Sulla collaborazione del ılle vicende dello spartito ci presenta estesi ragguagli

M. Pougin tratta (Cap. VII) delle composizioni di Rous- dopo la sua morte e pubblicate dai suoi amici; com- *es consolations des misères de ma vie* (95 pezzi per *hnis et Chloé*, melodramma incompiuto, musica da Felicissime per l'ispirazione melodica, palesano tutto -Jacques tentò sempre di nascondere con ogni cura, ıta imperizia del compositore. O. C.

NE A., Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles. Annexée I: *Libretti d'Opéras et d'Oratorios italiens du XVII[e] siècle.* fig. — Bruxelles, 1901. Schepens et Katto.

ono i musicisti che conoscono le principali opere di avalli e di Marcantonio Cesti, i più illustri rappresen- era in musica del periodo posteriore alle origini, in cui omi di Peri e Monteverde? E quanti ricordano non pur Legrenzi, dei Pollarolo, dei due Ziani, dei Pallavicini ltri che illustrarono come stelle di minor grandezza nel la storia del nostro teatro lirico?

di un piccolo numero di pubblicazioni fatte recente- ermania, nessuno degli spartiti di quel tempo è stato posizione dei musicisti. I manoscritti, assai rari, sono nei centri più lontani ed una gran parte di essi è scom- per sempre, nè sarebbe quindi più possibile farsi un to del loro valore e dell'importanza loro.

ngono quindi più che i *libretti*, per renderci conto delle ne degli autori, delle circostanze di rappresentazione, ecc.; ci dànno anche notizia del modo con cui fu accolta pubblico, e specialmente ci dànno conto delle varie i un'opera nelle diverse città, degli artisti chiamati suc- e ad eseguirla, dei rimaneggiamenti che l'opera ha re, di una quantità insomma di particolari interessanti cologo.

agioni che hanno indotto il sig. Wotquenne a compilare logo.

nsomma alla storia del dramma lirico.

Il catalogo comprende in primo luogo una lista dei *librett*
ordine alfabetico. Ricchissime sono in questa parte le indica
di ogni sorta che il Wotquenne fornisce, e interessante assai
produzione delle scene, frontispizi, figure, *fac-simili* inter
nel testo.

Viene poi un dizionario dei nomi accademici, pseudonimi,
grammi, ecc. — Segue l'indice dei compositori, dei librettisti e
attori ed attrici.

Come appendice s'aggiunge la lista delle partiture italian
secolo XVII conservate a Bruxelles.

Ben venga dunque il sèguito di questo catalogo, fatto con
paziente erudizione e con tanta signorile eleganza! G.

Dr. O. CHILESOTTI, *Musiciens français: Jean-Baptiste Besard et les lu des XVIe siècle.* — Paris, 1901. H. Welter (Extr. de la *Revue d'histoire et de critiq sicales*, 1re année, N. 3).

L'autore ha riunito per la nuova *Revue* — fondata allo sc
illustrare principalmente la musica francese antica e moder
i varî articoli che aveva scritto a riprese sul famoso liutista
Besard di Besançon. Sono dettagli che riguardano in particolar
il *Thesaurus Harmonicus* (1603) e il *Novus Partus* (1617)
nei quali stanno conservate, sotto il velame dell'intavolatura di
moltissime composizioni, belle ed interessanti, di musicisti a
quasi tutti ignoti perchè manca ricordo di essi in pagine di più
accesso. Vi si aggiungono le poche notizie biografiche, giunt
a noi, del Besard e di qualche musicista da lui citato. Un *B
de Paris*, il graziosissimo scherzo *Campanae Parisienses*, un *B
simple de Poictou*, un *Bergamasco*, assai leggiadro, del Bes
una *Courante d'Angleterre* offrono saggio della musica di liu
dinata dal Besard, mentre in proposito il Chilesotti rimanda gli
tori alle diverse trascrizioni da lui già inserite in opere specia
sendo oggi impossibile l'edizione della raccolta completa in
della fortuna scarsissima che a questi lumi di luna essa inc
rebbe.

RUDOLPH GENÉE, *Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin* Heft. März 1901. — Berlin, 1901. E. S. Mittler und Sohn.

A significare la venerazione e il culto che i tedeschi hann
l'arte di Mozart, esiste dal 1895, a Berlino, una Società che p
il nome dal grande compositore e ne illustra la vita e l'epoc
la pubblicazione periodica di memorie, scritti, ritratti e m
Quale felice e pratica intuizione dell'importanza che l'arte h
un popolo e della gratitudine che egli sente per chi gliel'ha
La Germania è penetrata, prima di tutte le altre nazioni, nel

hanno queste belle e costanti manifestazioni ed ha
competenza unica non solo per i propri artisti, ma
elli degli altri paesi tutti, così che egli è ancora alle
enio tedesco che noi dobbiamo il meglio delle cono-
e cosmopolita.
cicolo pubblicato dalla *Comunità Mozart* è una novella
tamento, col quale uomini serî ed artisti eletti pro-
tudi, le pratiche conoscenze, le audizioni e pubblica-
per mezzo delle quali il grande musicista di Salisburgo
genio salutare, sui destini dell'arte nella gran patria
noi vi leggiamo un interessante studio del chiaro
enée intorno al Beaumarchais e le sue commedie,
i Siviglia e *Il matrimonio di Figaro*, nel loro rap-
ere che se ne trassero; a proposito di che, non solo
ed importanti gli esempi musicali del Paesiello, ma
ncora quelli dello stesso Beaumarchais, il quale, com'è
e musicista e scrisse alcune arie e *couplets* per le
esi del suo *Barbiere di Siviglia*. Dopo Beaumarchais e
tore passa a discorrere di Mozart.
o inoltre, in questo rimarchevole fascicolo, uno schizzo
ra Vincenzo Martin, il compositore della famosa opera
cosa rara; una piccola contribuzione circa il primo
zart in Italia (1769), con estratti di lettere finora ine-
e del padre. Quali tempi, quale Italia musicale allora
inanti memorie!
ole comunicazioni contribuiscono all'incremento della
ozartiana; l'appendice musicale contiene un terzetto
Iozart: *Mi lagnerò tacendo*, con accompagnamento di
ato. Fra le comunicazioni d'ufficio notiamo anche i
dell'Unione-Mozart.
un ampliamento sempre maggiore a questa società
seria e benemerita dell'arte, la quale ai dì nostri
tanto del fumo delle feste e de' soliti peani, quanto
ergico delle forze e delle competenze vere. L. Th.

nz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.
Un vol. in-8° di pag. 244. — Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und

e pochi uomini eminenti, il cui nome è unito ai fatti
del sec. XIX, ci appariscono, come Liszt, nella luce
e bontà e nobiltà di sentire, di elevatezza intellettuale
Queste lettere ce lo rivelano, il Liszt, l'amato e l'am-
ollia, egli che fu la passione del suo secolo, in mezzo ad

una infinita varietà di circostanze. L'epoca comprende gli an
e 1861, successivamente al periodo in cui si svolge la co
denza già pubblicata dal 1847 al 1859. Avvenimenti dell
della politica, pettegolezzi dell'alta società e delle Corti,
della famiglia e degli amici, ma sopra tutto le più fervide
sioni dell'amore e della fede, sono i motivi capitali di queste
La fede di Liszt è qualche cosa che rasenta l'esaltazione
sincera e si accorda con intonazione meravigliosa alle esp
dell'affetto per la Principessa di Wittgenstein, la sua amica
e fedele, la sua inspiratrice, l'anima della sua vita, que
doveva divenire sua sposa. Ciò che più interessa sono le m
tizie, che da queste lettere si raccolgono sull'attività del Lis
compositore e sull'opinione che egli ha dei migliori artis
sua epoca: opinione precisa, che sorvola su tutte le mes
delle circostanze locali e su tutte le specie di gelosie ed
della vita.

Fra queste memorie vi ha ancora il testamento di Liszt,
di suo pugno il 14 settembre 1860 a Weimar; pagine di
sentire e di ricordi innumeri, che una vita fan degna d'ess
generosamente vissuta e sui quali campeggia sempre il n
Carolina. Poco più di un anno dopo, la corrispondenza ces
vigilia di quello che doveva essere il gran giorno. L'ultima
è in data 14 ottobre 1861: Liszt s'imbarcava a Marsiglia p
tavecchia. A Roma l'attendeva la Principessa; egli vi gi
20 ottobre. Due giorni dopo doveva aver luogo, nella Ch
San Carlo al Corso, il matrimonio. Com'è noto, in seguito a
dine del Papa, fu protratto, nè più si fece. L

B. KOTHE, Abriss der Musikgeschichte. **Siebente Auflage. — Leipzig. Verlag C. Leuckart.**

Io non credo che una storia della musica debba essere solta
sposizione di fatti e nomi regolarmente elencati. Questo com
del Kothe contiene poco più che la cronaca, la quale è uno de
menti della storia, e, pur come cronaca, essa è incompleta par
La lacuna più grande si nota, com'era da aspettarsi, nei se
medio evo preparanti, collo sviluppo della teoria e dell'arte
cale sacra, da una parte, e col meraviglioso influsso della
popolare dall'altra, la nuova epoca, che già sulla soglia del X
colo si delinea nei suoi caratteri principali. È veramente qu
parte difficile che l'A. non ha nè anche lontanamente intra
senza dire che per porre in rilievo questo movimento, occo
un continuo richiamo all'arte più antica, a quella de' Gre
notare e spiegare l'affinità tra fatti di più specie nelle origi

e origini celtiche, brettoni e scandinave, nella quale
isamente consistono gl'insegnamenti utili della storia,
sappia derivarne delle leggi regolative dell'estetica e
le arti.

trattare compendiosamente questa e tutte le altre
corre trovare il nesso che molte volte si rivela da cir-
troppo ancora trascurate, per potersi spiegare come s'è
ando l'artistico edificio della musica. Il Kothe invece,
tratti di semplice cronaca, come dissi, si serve quasi
e di piccole note biografiche, e così, con elenchi di nomi
nda avanti questo suo libro, io non saprei veramente
ovo profitto degli studiosi.

so una parte che, presa a sè, è meglio riuscita delle
onsta di alcuni appunti alla storia della costruzione
nti, che si coordina con quella dell'arte di suonarli;
attiva, nella sua compendiosità, la piccola contribuzione
el canto sacro tedesco; tutto ciò, s'intende, tenuto conto
del Kothe, che è quello non tanto della classificazione
anto quello della semplice enumerazione.

ò delle lacune di questo libro, che vengono prima e
giore di tutte già notata. La dimostrazione che dai ru-
canto popolare rappresentativo, nelle feste profane, e
stioni con i canti narrativi e rappresentativi della
olico-romana, conduce (seguendo l'istessa evoluzione
ana) all'*Oratorio* e all'*Opera,* mentre dalla parte op-
sica artistica della società colta, dal secolo XV, tiene
strada colla musica polifonica profana, questa dimo-
e, compendiata (e bisogna che lo sia, perchè altrimenti
cacia), costa sol poche pagine, manca affatto. E così
er parecchi altri casi concernenti la storia antica e
ll'origine e lo sviluppo della musica istrumentale e le
i appunti del Kothe non passano la materialità dianzi
a quale, presa a sè, ha il suo valore, e forse è questa
che dichiara la destinazione del libro. L. Th.

Compendium der Musikgeschichte für Schulen und Conservatorien.
Un vol. in-8° di pag. 304. — Wien, 1900. A. Hölder.

pare, la consultazione dei materiali storici ha assistito
Prosniz capitolo per capitolo. Quanto questi materiali
oleti, si vede a colpo d'occhio; e come essi abbiano im-
e servito all'A. nella sua bisogna, occorre spesso di
rana la disinvoltura con cui egli afferma e giudica fatti,
a vi sono ancora dati storici sicuri. Dice, ad esempio,

che i madrigali (?) a cinque voci dell'*Anfiparnaso* del Vecchi erano eseguiti dietro la scena. Dove le prove? — E con che brevi parole se la spiccia, il signor Prosniz, questa materia dell'*Opera* e de' suoi coefficienti! Qui, nel campo dell'*Oratorio* e della musica italiana in genere e in quello della istrumentale in ispecie, lungi dall'aver costruito con materiali proprii, ha spizzicato molto superficialmente in quelli raccolti da altri, senza giungere a risultati confortevoli sullo sviluppo della composizione, e tralasciando una quantità di dati originali e finali.

Il libro si chiude con due piccole monografie su Händel e Bach, che non riorganizzano e non riassumono nulla, ma stanno troppo a sè.

Il compendio del Prosniz, per essere prudentemente diviso in varie parti, che l'A. pubblica lentamente, darebbe a credere una preparazione ben differente da quella che risulta nell'effetto. Poichè, più di una traccia, e non sempre esatta, egli non offre. Il lavoro del denso riassunto sicuro, non solo narrativo, ma esplicativo, risolutivo, manca.

Non so poi perchè, trattandosi della musica fra il 1600 e il 1750, l'A., oltre al non aver quasi per nulla svolta l'opera italiana seria e buffa del '700, abbia totalmente tralasciato di discorrere della musica in Russia ed in Ispagna.

Ma per gli studenti, un disegno di lezioni in questo libro vi è, e un buon corredo di opere da consultarsi, ancora. L. TH.

H. RIEMANN, Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900). **Un vol. in-8° di pag. VIII-816. — Berlin und Stuttgart, 1901. Verlag von W. Spemann.**

Non è molto, noi leggevamo ammirando la *Storia della teoria musicale* del Riemann, e nel tempo stesso ci si annunziava, se già non era pubblicata, la quinta edizione totalmente riveduta del suo *Lessico musicale;* ed ora, a poco più di un anno di distanza, ci capita sott'occhio quest'altra opera colossale: *La Storia della musica dopo Beethoven.*

Non solo l'attività del Riemann ha del meraviglioso, ma le sue conoscenze sorpassano in vastità e sicurezza qualsiasi più ottimistica idea che noi ce ne potemmo formare. Ieri l'erudizione amplissima, oggi una stupefacente cognizione della moderna musica pratica di ogni specie e valore non solo, ma una illustrazione completa di tutto il movimento delle idee e degli studi moderni.

Anzitutto devesi constatare come la posizione di storico sia presa dall'A. seriamente e serenamente, fuori delle impulsioni de' partiti, lontano dallo splendor passeggero di nuovi effetti, libero veramente e senza posa.

to all'ordinamento della ricchissima materia, egli ha pre-
appresentare un numero limitato di figure principali in
dettagli, attorno alle quali ha schizzato figure secon-
egli ha ricomposto molte biografie e monografie. Che
gruppamento di singole biografie sia la forma ideale di
storico io non credo, e ne ho detto troppe volte le ragioni.
gliando questo libro com'è, l'A. può presumere di aver data
chiara, ordinata (se non sempre risultato di mature idee)
a moderna, delle sue correnti principali, dando ad ognuna
o secondo l'importanza reale dei fatti e degli uomini.
è divisa in quattro libri, alla lor volta ripartiti in diversi
primo libro arriva sino alla morte di Beethoven e com-
musica sulla soglia del secolo scorso; Beethoven dalla sua
fino alla morte; Francesco Schubert; Carlo Maria Weber.
la figura di Schubert si raggruppano Reichardt, Zelter e
attorno al Weber vengono in discussione l'opera fran-
iana dell'epoca, i principii della corrente romantica, Lo-
hr e Federico Schneider. Beethoven e Carlo Maria Weber
compresi dal Riemann in una sintesi perfetta della loro
ne. Nella parte biografica, le fonti delle principali notizie
e.

do libro comprende l'epoca Mendelssohn-Schumann, de-
oluzione della musica di concerto e delle sue istituzioni,
ne, in Germania, di numerose società di canto (condizione
questa, insieme a buone orchestre, per poter affrontare l'e-
li opere classiche; istituzioni e condizioni quindi, l'una e
in Italia mancano affatto), le riforme nell'insegnamento, il
gli studi musicali storici, il virtuosismo e i *kapellmeister*.
oi due capitoli, uno dei quali è dedicato a Mendelssohn,
ta e le sue opere, e l'altro a Schumann, accanto al quale
resentate le individualità secondarie di Carlo Loewe, Ro-
mann, Stephen Heller, Roberto Franz. Il libro si chiude,
ccellente capitolo intorno a Chopin, le sue opere e la mu-
noforte del suo tempo, con la parte che tratta dell'opera
er fino all'avvento di Wagner. Mendelssohn è giudicato
e imparzialità: Se noi oggi gettiamo uno sguardo su la
lle opere di Mendelssohn, ci salta agli occhi l'uguaglianza
egli trattava i diversi campi della composizione: io vorrei
ciò l'influenza, il lavoro continuo di quei principii, coi
ne regolata la sua educazione artistica. Senza preferire
tro ramo dell'arte, continuamente al lavoro nelle branche
e (l'ozio in casa di Mendelssohn era un'incognita), Men-

delssohn si era abituato ad aver sott'occhio sempre, ad un te
stesso, più lavori, vocali ed istrumentali, orchestrali e di conc
Quindi è difficile, se non è impossibile, dire che egli si sia
tito più famigliare coll'uno o coll'altro di questi rami della co
sizione..... La musica di Mendelssohn riposa essenzialmente su
coli tratti; non l'elaborazione dei motivi, non il gran tratto
sviluppo tematico, non un crescendo che vi strappi l'anima
violenza e si elevi al conflitto tragico come in Beethoven: l'im
sione che fanno i suoi motivi è isolata nella loro conformazion
Nei temi sta quasi sempre la parte propriamente creativa, m
l'elaborazione ulteriore è il risultato della sua cultura artist
della sua buona scuola e solo raramente porta nuovi effetti prin
Molto interessante è il capitolo intorno allo Schumann, ancl
giudicato con imparzialità, con viste, se non nuove, almeno
serene, composte, che non siano quegli degli ebbri sentiment
avvelenati dall'oppio, estenuati dall'eccitamento. Il Riemann ha
grande giustizia all'individualità di Schumann, ma ha anche r
le sue opere nella categoria cui appartengono: Schumann ri
sempre il raro pittore del piccolo paesaggio e della piccola s
intima: il resto non è per lui. Da questo punto di vista eg
giudicato rettamente ancora la musica delle *Scene del Faus*
Sull'opera da Weber a Wagner molto trovo di interessante.
muove dall'opera francese (Auber, Hérold, Halévy, Adam), pas
compositori italiani, Pacini, Mercadante, Bellini, Donizetti, po
inglesi Wallace, Balfe, J. Benedict, Macfarren, poscia a Meyer
al quale in parte si collegano Auber, Rossini e Verdi. Così al ro
ticismo tedesco, trapiantato in Francia ed in Italia, l'A. fa se
lo svolgimento che esso ebbe nella sua patria con K. Kreu
Marschner, Lortzing, Flotow. Qui realmente, e in ispecie a p
sito dei nostri maestri italiani, si vede il lato debole di una s
fatta a base di biografie e di elenchi di opere. Assolutamente
doni il Riemann, questo sistema potrà essere adottato in un les
ma una storia è il ragionamento sui materiali che un lessico
offrire, e non la loro riproduzione.

Se vi fu mai una parte interessante in un'opera storica, e
questa che segue nel terzo libro: l'epoca di Wagner-Liszt. Eb
a me duole il dirlo, essa è trattata in modo affatto superficiale. I
diamoci: io ammetto il concetto dominante: Wagner-Liszt; am
che egli abbia una preparazione nel capitolo su Ettore Berlioz,
pure accetto la parte che vi si raggruppa potente ed orig
l'unica corrente di musica nazionale però, cioè la corrente
musica russa (esclusi Rubinstein e Tschaikowski); ma non am

to nè la significazione isolata e quasi parallela delle tre
ti della musica moderna, Berlioz, Wagner, Liszt, nè la
della triade, che il Riemann si sforza di dimostrare come
di tutto il movimento moderno della musica. So bene
a di tre monografie complete, che è quasi impossibile
e meglio, in poche pagine, sulla vita e le opere de' tre
icisti del secolo XIX, sviscerando in ognuno tutte le
lati immaginabili per far sì che la loro posizione risulti
ospetto della vera arte; ciò non di meno io trovo inac-
incomprensibile quel conguagliamento di ideali, di con-
spirituale e di tecnica, che il Riemann si sforza di dimo-
e qui il suo punto di vista erudito ha trasceso. Per me
che l'apparizione di una mente superiore, come è quella
Wagner, dipende da un complesso così grandioso e
di fenomeni storici, quale il Riemann non ha neppure
te intravvisto, e che però dànno allo storico la chiave
la sua posizione. Bisogna convenire che sarà solo nel
la storia comprenderà la figura di Wagner e l'impor-
sua opera.
libro è il libro degli *Epigoni:* consta di un eccellente
la successione classica e romantica in Germania, sulla
azione all'estero che la rispecchia con infinita debolezza.
speciale è dedicato agli epigoni Brahms, Bruckner e
apprezzamenti, per me falsi, sul conto di Bruckner, rim-
el delitto di essersi arruolato sotto la bandiera di Wagner
i dagl'ideali di Beethoven; quasi che un uomo che non
genio dell'uno o dell'altro, non potesse tentare con successo
del resto naturale, delle tendenze che egli è costretto a
sì falso parmi il concetto che il Riemann ha dell'arte
Strauss, ridotta alla raffinata tecnica dell'istrumentazione.
li Riccardo Strauss non è la rinunzia alla spontaneità e
non è il trionfo del tecnicismo, ed anche per essa, come
i fatti artistici, è questione di tempo. Coloro che non
la superficie delle cose e la vedono in fretta (se pur
vedono), non sono atti a giudicare di queste cose.
capitolo è dedicato alla scienza musicale e tratta del-
torica in Germania, in Francia, nel Belgio, in Inghilterra
i paesi, con molta competenza e con assegnazione pre-
varia importanza ed espansione di studi, nei quali i paesi
tto la Francia, sono ancora così indietro. L. Th.

W. FOSTER APTHORP, *The Opera Past and Present*. Un vol. in-8°, di pag.
Ch. Scribner's sons, New York.

Per questa storia dell'opera dalle sue origini fino ai gior
stri, l'A. si è servito de' soliti materiali: ha scelto ciò che ma
mente conveniva per la specie de' suoi lettori, ed ha compen
Il suo non è un libro di studio e di compulsione: deve
per le mani degli amatori di musica e così com'è fatto va p
tamente bene. Si sfiorano tutte sorta di argomenti, si ripeto
rigirano tutte le questioni, dalla *Camerata* fiorentina fino all
venticola di Bayreuth, e, meno male, si ricordano al letto
fondo al volume, due cose belle: la prefazione all'*Euridice* d
e la prefazione all'*Alceste* di Gluck.

L'opera presente, da Wagner in poi, è la parte meglio tr
di tutto il libro. Io non divido pareochie opinioni dell'A.,
quanto all'*Opera e Dramma* e alle relazioni che egli nota
stile del Wagner, nelle due prime parti della Tetralogia, e l
del Meyerbeer. Ho detto ancor io, e forse non degli ultimi,
vent'anni fa, pubblicamente, intorno alle relazioni di analog
certi motivi di Mendelssohn e Marschner e alcuni di Wagne
oggi convengo che son ben meschine comparazioni codeste, di
a una nuova potenza stilistica che tutto travolge e tutto ri
a suo modo. L'Apthorp dal suo punto di vista crede che W
solo e primieramente nel *Siegfried*, riescisse a liberarsi dall'infl
di Meyerbeer, mentre io credo che egli ne fosse libero fi
Tannhäuser. Parlando di Bayreuth, le lamentele son giust
i principii sono penosi per tutti, per gli uomini e per le i
zioni, e un giorno anche Bayreuth sarà per la Germania c
deve essere.

Lo scrittore ha delle qualità di stile, che fanno del suo lib
lettura gradita..... forse non troppo ai veristi dell'attuale
italiana. L.

Critica.

E. CHECCHI, *G. Verdi (1813-1901)*. (Collezione Pantheon). — 1901. G. Barbèra
— L. 2.

Scritto per il popolo, in uno stile agile e vivo, questo libro c
assai piacevolmente l'intento, che è « di riassumere non precisa
« la vita del maestro, ma bensì lo svolgersi di quel suo gen
« ebbe limpidezza tutta italiana, che non conobbe vergognose
« sazioni, e non patteggiò mai, neanche nelle opere più fret
« mente composte, con le corruzioni e con le deviazioni del g

Soltanto si desidererebbe che l'Autore serbasse qualche maggior temperanza nei giudizi. Dei canti del *Trovatore,* ad esempio, non si può dire, senza esagerazion di lode, che sian paradisiaci (pagina 128); e anche gli ammiratori più candidi dell'opera verdiana dureranno fatica a consentire al Checchi che nel *Ballo in Maschera* sia tale *eleganza di forme* da richiamare al pensiero *le linee pure ed elette modellate dallo scalpello greco* (pag. 145). Per converso, il Bulow fu qualche cosa di più e di meglio che non un *insopportabile pianista* (pag. 178). E dell'autore del *Filtro* non dovrebbe esser lecito passarsi con questo cenno affrettato di superiore disprezzo: « quell'*Auber* che nella giocosa festività e nell'abbondante ricchezza « di *motivetti* seppe nascondere la mancanza quasi assoluta di « originalità virile ». Tanto più quando la genialità la si trova poi con così pronta indulgenza (indovinate?)... nella *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni (pag. 178). R. G.

***Barone N. TACCONE-GALLUCCI**, L'evoluzione dell'arte italiana nel secolo XIX.* — Messina, MCM. Vincenzo Meglia, editore. — L. 3,50.

Mi permette il signor Taccone-Gallucci — poi che al suo libro non sarà per mancar l'onore d'una seconda edizione — ch'io gli consigli qualche ritocco al capitolo sesto?

Già, converrà aver pazienza, e incominciare dal titolo (« La musica d'oggi »). Promettere uno studio su « l'evoluzione dell'arte nel secolo XIX », e quanto alla musica restringer l'indagine a questi ultimi anni, può parer poco logico: comunque, la musica italiana moderna non è poi tutta nell'oratorio e nel melodramma, di cui si contenta a discorrere per quaranta pagine l'Autore.

Poi, in proposito dell'oratorio, non sarà bene ricordare il Tomadini? e qualche cosa pur dire dell'opera sapiente di restaurazione che anche tra noi — non è gran tempo — richiamava la musica religiosa all'obliata purezza della origine sua?

Ancora: riguardo al melodramma, bisognerà far ammenda di qualche omissione; perchè tacer fino i nomi del Canti, del Baravalle, del Mancinelli là dove pur distesamente si parla di Nicolò Westerhout e di Pietro Floridia e di Umberto Giordano?

In fine, più d'un giudizio vorrà esser corretto. Il Ponchielli, ad esempio, non fu l'erede del Verdi — anche perchè, tra l'altro, il Verdi gli sopravvisse. Che nella *Cavalleria Rusticana* il canto sia spesso « all'unisono con l'orchestra » è verissimo: ma che questo sia un pregio, penso non lo credano altri che il Taccone-Gallucci e il Mascagni. Non so se Giacomo Puccini saprà grado all'Autore dell'aver egli, gentil paraninfo, accompagnato di sue lodi « *il felice* « *connubio* (o Saffo!) *della sentimentalità melanconica ponchiel-*

liana con la virile e nervosa espressione verdiana » nella musica d
Manon Lescaut e della *Bohème:* ma so che gli studiosi del dran
musicale stupiranno di apprendere che in quelle opere « il wa
rismo sia fondamento di architettura orchestrale », e che
giustificare le molte (troppe) somiglianze che sono tra i lavori
maestro lucchese altri paragoni potevan soccorrere più acc
che non quello — irriverentissimo — con le Madonne del Sa

Del Verdi è ben detto: « la speciale caratteristica del son
« maestro di Busseto è quella di esplicare la sua produzione n
« cale in armonia collo spirito del tempo ». Ma è mal detto
Wagner questo che segue: « Wagner *ipnotizza* soltanto coloro
« sono, per così dire, iniziati all'*ideologia astrusa* e profonda
« l'austero compositore tedesco ». « L'opera di Wagner eccita l'
« mirazione, *spesso lasciando da parte il piacere e la soddisfaz*
« *del sentimento naturale umano* ». « *L'esiguità della mel*
« rende *monotona* la musica di Wagner, e il monologhismo
« sistente e continuo allontana dall'opera sua il fascino della
« nell'*armonia del contrappunto* ».

Ritoccare, dunque; anzi correggere; anzi, meglio, mutare; o
s'anco sopprimere. Perchè veda un po' il Taccone-Gallucci se, a
riposato giudizio, non paia per una seconda edizione miglior pa
lasciar la musica a dirittura in disparte? R. (

C. **PERINELLO**, *Giuseppe Verdi*. Un vol. in-8° di pag. 112. — Berlin, 1900. *Har*
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.

La biografia di Giuseppe Verdi scritta dal sig. Perinello è
lavoro compilativo interessante, il quale dimostra come all'e
siasmo pel compatriota si possa unire la narrazione aneddotica d
sua vita. L'edizione è fatta con ogni convenienza, vi sono rac
parecchi ritratti, caricature, ecc., e non manca una diligente
segna delle opere principali di Verdi: così che, nel compless
questo libro si raccolgono, in guisa di informazioni a bastanza
gettive, le notizie che maggiormente fermano l'attenzione sul
popolare dei compositori italiani moderni. L. T

E. **HANSLICK**, *Aus neuer und neuester zeit* (Der modernen Oper IX Theil) Musik
Kritiken und Schilderungen. Un vol. in-8° di pag. 377. — Berlin, Allgemeiner Vere
Deutsche Litteratur, 1900.

Questo volume contiene recensioni e scritti su molta e div
materia musicale, commentata e giudicata con quella opportu
di note e chiarezza di forma espositiva, che sono le peculiarità
talento di Hanslick.

Gli è con interesse speciale che si leggono gli appunti critic
le opere nuove, nuove almeno per noi, quali « La prigionier

lel Goldmark, « Jolanthe » dello Tschaikowski, e « C'era » del Zemlinsky. Nella parte dei « *Concerti* » le novità dano: vi è notevole un gruppo di opinioni critiche sui rancesi D'Indy, Saint-Saëns, Dubois, Chabrier, Frank, Lalo .

mente vero e brillante è l'articolo sulla manìa del pia-ı flagello che anche in Italia pur troppo comincia a far me tra chi suona e chi ascolta. Altri articoli notevoli biografici o critici o di polemica generale e locale. son tutti certamente, ma in ispecial modo quelli che trat- contesa intorno alla musica d'intermezzi per lavori i, di *Franz Hauser* (con lettere di Mendelssohn, O. Jahn, n, Seydelmann e Jenny Lind), di Wasielewski, il biografo nn (con lettere inedite di Clara Schumann), di alcuni szt e Wagner (tema che si presta alla polemica, al sar-iwagneriano in cui l'Hanslick è proverbialmente maestro, ministrazione di qualche non inopportuna doccia fredda entale ed innamorato Liszt). Da ultimo l'Hanslick quasi e di sottolineare la ingratitudine che Wagner, il grande be pel suo devoto, affezionato e sacrificato amico Wen-ssheimer, profittando di un libro scritto da questo. — trebbe cominciare come quel buon professore di filosofia: *mo.* — Ma è tutto tempo perso. L. TH.

Estetica.

a beata riva. — Milano, 1900. Fratelli Treves editori.

l'ultimo capitolo di questo libro alcune tra le pagine più pensiero e più elette di stile che intorno alla musica da siano state scritte in Italia.

uono, ogni onda di suoni ha la virtù di chiamare il nostro i svegliarlo e di fargli sentire la idealità fra la sua stessa vita delle cose; ogni suono, ogni onda di suoni parla e più profonda del nostro essere, e negli intervalli, vere mare dei suoni, ci fa sentire la voce del silenzio. Cessano se i suoni, tacciono i rumori dell'esistenza, e appare il lella vita. Anche nel tempo, cioè a dire nel tessuto dei , non è possibile concepire l'essenza della musica se non edersi del silenzio fra gli intervalli sonori, cioè a dire arizione del silenzio in forma di ritmo. Il ritmo genera dà una prima voce al mistero, sveglia in noi il sussulto

« dell'esistenza e il silenzio della vita, è il sogno di ciò che corre
« verso la morte e di ciò che è eterno ed infinito. Nel ritmo si
« manifesta il grande respiro delle cose e si ripercuote il nostro
« piccolo respiro; ma solo quando la nostra esile e stridula voce
« individuale tace sul mare del silenzio, solo allora il ritmo diventa
« musica, cioè a dire l'arte del Coro immortale. Come l'infante nel
« venire alla luce non piange se prima non ha respirato, così dal
« ritmo delle cose, dal loro respiro nasce la loro voce e il loro lin-
« guaggio. Il ritmo è l'elemento maschile, l'elemento fecondatore delle
« tre arti musiche: poesia, musica e danza »..... « Ogni suono e
« ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue
« una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il
« ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi
« se non durante le pause dei suoni. La successione dei suoni segna
« l'apparire della musica nel mondo dei fenomeni, nel regno di
« Maya: il ritmo ci avverte della presenza della volontà nella vita
« universale, è il mistero che sta fuori di noi, che parla al mistero
« che è in noi. Il ritmo, che noi possiamo vedere espresso nel
« modo più immediato dal palpito delle stelle e dal respiro del mare,
« è la voce stessa della volontà, è il suo messaggio più semplice e più
« profondo. Nel ritmo le aspirazioni della natura e le manifestazioni
« del genio umano si fondono nell'unità della vita; nel ritmo si ma-
« nifesta la potenza dionisiaca che supera anche la potenza geniale ».
.....« La poesia e la musica vivono nella notte, sono le sole arti
« notturne, le sole che non abbiano bisogno della luce per mostrarsi
« agli uomini, le sole che, nate dal silenzio che precede l'apparire
« della vita, generino il silenzio in cui parla la vita. La poesia e
« la musica si manifestano nel tempo, cioè a dire in una forma di
« conoscenza più profonda di quella nella quale si manifestano le
« arti che vivono nello spazio. Il tempo è l'impero della notte, lo
« spazio è l'impero della luce. Nel tempo il mistero parla nel ritmo
« dei suoni, appare nella musica l'unità di tutte le cose; nello spazio
« si manifesta la pluralità, la diversità, il frazionamento della vo-
« lontà, essenza del mondo, negli individui innumerevoli; lo spazio
« è il regno del giorno, l'impero delle illusioni; il tempo è l'impero
« dell'amore e della morte ».....

È filosofia, cotesta, fatta lirica per virtù d'entusiasmo e d'amore. E come impallidiscono, al confronto, le povere scede dei novissimi estetisti pseudo-scienziati — caricature dell'ape oraziana, scarabei stercorari industriantisi a gara, *per laborem plurimum*, a far pallottole di fimo e a cercar di gabellarle per oro! R. G.

SCIPIO SIGHELE, *L'arte e la folla* (Estratto dalla *Rivista politica e letteraria*, febbraio 1901). — Roma. Stabilimento tipografico della *Tribuna*.

Dopo aver dimostrato che la folla è incapace non pur d'un'opera ma sin d'un pensiero geniale, l'Autore aggiunge: « Se non che « questo principio si riferisce soltanto al modo di pensare e d'agire « della folla considerata dal punto di vista statico; non è applicabile « *alla folla considerata dal punto di vista dinamico, a tutta cioè* « *la società umana nel suo sviluppo storico*. È necessario dunque « fissare ben chiaramente questa distinzione che, *per non essere stata* « *compresa dai più*, ha dato luogo a moltissimi equivoci; altra cosa « è la psicologia della folla quand'essa agisce quasi per improv- « visazione in un solo e breve momento — altra cosa è la psicologia « della folla *quand'essa agisce lentamente e nel corso dei secoli*. Nel « primo caso le sue manifestazioni sono sempre inferiori a quelle « dell'individuo; nel secondo caso invece non solo esse non sono « sempre inferiori, ma talvolta son superiori ». Seguono gli esempi: la creazione del linguaggio, della scrittura, delle leggende, dei miti.

Dopo di che s'apre un vocabolario della lingua italiana, e si legge: « *Folla - grande moltitudine di gente concorsa in un dato luogo* « *e quivi stipata* ». E si pensa che il Sighele non avrebbe forse titolato altrui d'ignorante e celebrato per novatore se stesso, se, prima di accingersi a scrivere, si fosse dato cura di ben comprendere il significato delle parole che voleva usare. R. G.

H. IMBERT, *La Symphonie après Beethoven*. — Paris, 1900. Librairie Fischbacher.

La traduzione francese di un opuscolo di Félix Weingartner *Die Symphonie nach Beethoven* (1) diè occasione a polemiche e risposte da parte della critica francese. Gli appunti mossi al Weingartner sono: il giudizio severo ch'egli dà su Schumann e Brahms quali sinfonisti; e il fatto che nel parlare della produzione sinfonica posteriore a Beethoven ci tace — eccettuato Berlioz — dei musicisti francesi. Hugues Imbert, di cui conosciamo parecchi volumi di critica musicale, sottopone a diligente esame i giudizi e ragionamenti del Weingartner, e lo fa nel modo più brillante e cortese.

Però a voler senza partito preso rendersi conto della questione non parmi si possa dir la critica dell'Imbert una confutazione propriamente detta dell'opera del Weingartner; forse l'Imbert ha interpretato troppo alla lettera alcune affermazioni del celebre direttore d'orchestra, il quale è pur critico di serio valore.

---

(1) F. WEINGARTNER, *La Symphonie après Beethoven*. Traduction française de M^me^ Camille Chevillard. Librairie, Fischbacher. Paris.

Accennerò a qualche punto. Il Weingartner scrive: « Une
phonie de Schumann, bien jouée à quatre mains, produit beau
plus d'effet qu'au concert ». Come mai, obietta sorpreso l'Im
potrebbe il pianoforte rendere nella loro pienezza le inspira
del maestro? Io suppongo che il pensiero del Weingartne
questo: per dire quanto voleva dire, non poteva Schumann a
tentarsi del solo pianoforte, ed era forse necessario ricorrer
l'orchestra? Il che ha altro significato e non tocca punto all
nialità d'inspirazione delle sinfonie di Schumann. L'osservazio
di carattere generale, e si può ripetere a proposito di molti
nisti contemporanei; è un fatto che oggi la sinfonia non ha
quel contenuto, quella profonda significazione che le dava Beeth
e il pensiero apparisce più debole in confronto alle aumenta
sorse dell'orchestra moderna. Citerò di Schumann lo *Scherzo*
prima sinfonia; un pezzo bello per piano o quartetto; l'orch
non è forse di troppo per dir tutto ciò? La terza sinfonia di Br
mi fece ad una seconda audizione l'impressione d'un qua
strumentato per orchestra, non già d'un'opera immaginata
l'orchestra: anche la *Sinfonia patetica* di Tschaïkowsky è
brillante eseguita al pianoforte che coll'orchestra; Bruckner è
questo aspetto superiore a Brahms, egli crea per l'orchestra
rivela più robusto.

Assai più saltano all'occhio i giudizi del Weingartner su Bra
un'opera debole del maestro d'Amburgo gli fa un'impres
« tourmentée, insipide, vide, morose »; e studiando i procedi
tecnici dello stile parla « d'œuvres guindées et anti-naturelles,
toute la maîtrise du travail technique n'arrive pas à échauff
d'onde una monotonia che produce « un poison danger
l'ennui! » — Termini invero un po' crudi trattandosi d'un
sicista contemporaneo; ma poichè il Weingartner non è
un nemico giurato della musica di Brahms, anzi mette la sin
in *Re maggiore* sopra le quattro sinfonie di Schumann e
chiara una delle migliori sinfonie dell'indirizzo neoclassico che
state composte dopo Beethoven, convien cercare altrove la ra
di tanta franchezza e severità di giudizio: cioè nella leggenda
tre B, che mette Brahms allo stesso livello di Bach e Beeth
e nell'idolatria che il partito Brahms — in opposizione al p
Wagner — dimostra pel maestro; i buoni critici tedeschi
ancora alle loro chiesuole e non ammettono che dalla propr
fuori ci sia salute. Il Weingartner è superiore a tale puerili
n'è prova l'esame imparziale ch'egli fa dell'odierna musica a
gramma; si comprende che dovendo esprimere un giudizio c

faccia con intransigenza d'espressioni. Però non è dif-
ere fin d'oggi quale sarà il giudizio della critica in av-
parmi si possa negare alla musica di Brahms un certo
accademico. Il Brahms al pari di Mendelsssohn — a cui
ione parallela nella seconda metà del secolo XIX — è
entimento; ma anzichè lasciarlo erompere par lo com-
rando il gesto, l'occhio sempre vigile allo specchio a
e accademica nulla perda della sua correttezza. Perciò
soddisfa all'intelletto senza riuscire a destar entusiasmo.
ha piuttosto ragione nella seconda parte della polemica
a il silenzio tenuto dal Weingartner verso i sinfonisti
Weingartner protestò contro l'accusa di campanilismo
non ha ragione di essere di fronte alla propaganda
ella musica di Berlioz: altri scusò tale silenzio dall'es-
del Weingartner una conferenza tenuta a' varî pubblici
he dei sinfonisti francesi quasi nulla conoscono. Qui è
accennare alla mancanza di criterio, con cui procedono
a le istituzioni di concerti, e di domandare ai direttori
(non escluso lo stesso Weingartner), perchè non fac-
cere al pubblico musicisti quali Saint-Saëns, Franck;
imile si commette anche nel campo francese, dove il
n sa nulla di Liszt e di Bruckner. Provveda dunque chi
vere. A. E.

R GESANGVEREIN IN BRESLAU. Historische Concerte 1900-901.

mmi dei quattro grandi concerti che mi stanno innanzi
serietà di questa Istituzione veramente unica nel suo
cui in Italia, la terra istorica della musica, non ab-
nche una lontana idea — provano essi da soli la bel-
vità, la grandiosità del godimento procurato al pubblico,
to la fortuna di sentirli eseguiti coi mezzi noti, di cui
Società di canto Bohn di Breslavia. Noi ci stilliamo an-
vello a correr dietro a tutte le più crude manifestazioni
tica, perchè tutto ci ha infiacchiti, anche la moda, la cui
ntiamo che è fin troppo poca: noi vediamo la forma e
. I tedeschi, in arte più competenti e pratici di tutti,
cosa, e alla forma sanno applicare quel talento della
che assolutamente li distingue. E alla ricerca della
creazioni dell'arte, eccoli intenti, eccoli animati e stu-
hè sotto nuove e originali forme di ogni epoca, le con-
icali si rivelino, si contrappongano, si confrontino. Na-
l'artista che sorge da questa educazione intesa con sì

feconda ampiezza di vedute, con tanto senso di praticità e
dall'egoismo, che è la vera malaria del musicista italiano, è
solo fatto della sua pratica d'arte, completo e colto, colto nell'
letto e nell'anima insieme, in cui piovvero le stille dell'arte
di tutti gli uomini, di tutti i secoli, di tutte le scuole; e dove
talento tutto ciò feconda e porta a risultati meravigliosi, ma
gabilissimi. Noi attendiamo ancora, nella nostra proverbiale
nuità, il genio che venga a ricolmarci di opere, come il più
l'albero del nostro frutteto artistico. È un gran pezzo che n
è passata la vanga su quel po' di terra: e la vanga dicono che
punta d'oro.

Ora eccomi ai concerti Bohn. L'idea è realmente brillant
due di essi si è voluto mostrare come un determinato concett
stato vestito di note nello spazio di uno o più secoli. *L'Arc*
nella musica: tale è il concetto che si è svolto nel programm
Concerto storico N. 83, che è il seguente:

La Fileuse, di Francesco Couperin (1668-1733);
Spinnerlied (una voce con pianoforte), di J. Ph. Kirnb (1721-1783);
Die Spinnerin (una voce con pianoforte), di J. A. Peter S (1747-1800);
Romanza. Atto 2°, N. 9 dell'op. *La Dama bianca* di F. A. dieu (1775-1834);
Gretchen am Spinnrade (una voce con pianoforte), di F. bert (1797-1828):
O süsse Mutter (una voce con pianoforte), di C. L (1796-1869);
Lied ohne Worte (Spinnlied), di F. Mendelssohn-Bart (1809-1847);
Quartetto. Atto 2°, N. 8 dell'opera *Marta*, di F. F (1812-1883).

— Quale dirigente di musica, in Italia, metterebbe un pez
Flotow nel programma di un concerto? No; Arminio *for eve*
suoi derivati, ma classici. —

Spinnerlied (tre voci e pianoforte), di R. Schumann (1810-
Margarethe am Spinnrad, Aria, Atto 4°, N. 19 dell'opera
di C. F. Gounod (1818-1893);
Fileuse. Romance sans paroles (violino e pianoforte), di
Lotto (n. 1840);
Spinnerlied, dall'*Olandese Volante*, di R. Wagner, trascri
Liszt (1811-1886);

se. Étude de concert pour violoncello avec accomp.
o, di Emilio Dunkler († 1871);
se. Pianoforte, di G. Raff (1822-1882);
pinnrädchen (Chanson de Rouet), una voce con piano-
E. Paladilhe (n. 1844);
ır Mädchen, spinnt (tre voci con pianoforte), di Ales-
Wolf (n. 1863);
e, pianoforte, di S. Stojowski (n. 1870);
und Lied, dall'Oratorio: *Le quattro stagioni* di
dn (1732-1809).

ıa del Concerto N. 81 è una illustrazione musicale
preghiera nell'opera da Gluck a Wagner; gli autori,
ıati, sono: Méhul, Rossini, Weber, Spohr, Auber,
rlioz, Verdi, Donizetti, Lortzing, Mendelssohn, Meyer-
erto storico N. 82 è dedicato esclusivamente a Boe-
compositore di musica vocale.
concerto di cui ho avuto conoscenza, è stato il più
bello per la sua maggiore impronta storica, come la
solenne di un'epica età della musica italiana; glorioso
varietà sua così semplice e il godimento nuovo, che
ollana di canti italiani e tedeschi del XVI secolo ha
pubblico degli uditori. E si cantò il madrigale d'Italia
otica, il *balletto,* la *villanesca* e il *lied,* infondendo nel-
scoltatori quelle sensazioni di amore, di calma, di spen-
a, di mestizia, di fino sarcasmo e di scherzo folleg-
musica nostra non più rivela così miti e così sane.
anco e dolce cigno, lo sconsolato madrigale dell'Ar-
ıatta canzone *Chi la gagliarda,* di Baldassar Donato,
napolitana di Antonio Scandello: *Bon zorno Ma-*
ran miraggio di linee e colori, il meraviglioso madri-
oci *Lieto godea sedendo,* di Giovanni Gabrieli, e i due
i dell'autore di *Siegfried*: *Ecco l'aurora* del Marenzio,
lva del Suriano, per terminare la parte della musica
a briosa, eccitante canzone dell'*Amor vittorioso* di
oldi. Nella seconda parte seguirono i canti tedeschi
Bruck, di Laurentius Lemlin, di Ludwig Senfl, di
lein, di Jacob Regnart, di Valentin Hausmann, di
Hassler.
oncerto abbiamo l'onore e la soddisfazione d'aver coo-
noi con qualche composizione a più voci de' nostri
i italiani del XVI secolo. Sapevamo da un pezzo che

la musica del nostro secolo d'oro è coltivata dagli stranie
vero intelletto d'amore ed è forse più per essi che per noi r
I tedeschi sono ancor qui i vessilliferi e i pionieri. L'unione
Bohn, che fra le società tedesche di canto tiene uno de' prim
non poteva non onorare anche una volta la musica italiana
esecuzioni sue, per le quali è tanto famosa, ed a lei va ora
titudine nostra come parte di quella, certo non più grande, ch
cuore di ogni vero italiano. L

Opere teoriche.

Prof. G. LUIGI IPPAVIH, Trattatello sul modo di ben cantare.

Questo « Trattatello » si compendia in circa 50 pagine; le p
delle quali (diciamo: quattordici) sono spese nella « Dedica
« Prefazione », nel « A chi legge », in semplici intestazioni, o
addirittura in bianco. A pagina 15 appare la « Prima parte
modo di apprendere in breve tempo e con metodo pratico
il bel canto », intestazione che, si sottintende, occupa due b
gine. Si osservi pure che il Professore comincia col dire che «
mia intenzione di scrivere un nuovo metodo di canto ecc. ». A
termina questa « Prima parte », nella quale, oltre i carat
stampa « che non richiedono al certo l'uso della lente d'in
mento », s'incontrano, tutto sommato, due o tre pagine in
La « Seconda parte, continuazione del metodo (*sic*) e prec
conservare buona e bella la voce » occupa le rimanenti, con di
ancor maggiore di carta bianca. Ed il contenuto delle poche
stampate? Qui aumentano le difficoltà di recensione e ci dichi
incompetenti. Forse ci capirà più facilmente « quella buona
gioventù del Friuli Orientale tanto naturalmente disposta
canto » alla quale l'A. « vorrebbe veder dedicata questa ope
ma ci crediamo ben poco. C

MAX BATTKE, Primavista, Eine Methode, vom Blatt singen zu lernen.
1900. R. Sulzer Nacht, Sortiment.

Si biasima qui pure la deficienza di educazione ed ist
tanto generale che musicale dei cantanti d'oggigiorno: ed è
desco che scrive, naturalmente, per i tedeschi. E che cosa dov
scrivere e predicare ai maestri e cantanti italiani se il più
volte non ci paralizzasse il pensiero di spendere tempo ed inc
inutilmente col predicare al deserto? Tenteremo questa v
allontanare il triste e scoraggiante pensiero; cercando piutt
riscaldarci ed animarci al fuoco sacro ed al lavoro assiduo de'
vicini d'oltre alpi.

in questione è una nuova manifestazione nel campo
tende a fondare, stabilire un nuovo ramo di educazione
a sviluppare, con sistema razionale e conseguente, nei
rte del canto il senso dell'intuonare a prima vista sul
to vocale, in quello stesso modo che lo fanno il violi-
a, ecc., sui loro rispettivi strumenti; senso che, sino
ito pochi eletti possedevano e posseggono qual dono
ato. E coll' A. si esclama: Quanta fatica materiale
i risparmiata tanto ai maestri che agli scolari; quanta
incera soddisfazione artistica ne ritrarrebbero essi, se
ivare a comprendere la necessità di un tale studio. Ma
compresi i direttori di società corali, conservatori,
sono in generale troppo pigri e non richiedono ai loro
ciò che veramente essi potrebbero dare e produrre,
rterebbe con sè troppa fatica e troppo disturbo. Invece
o di immagazzinare, inculcare nelle menti o meglio
i dei poveri allievi una quantità di pezzi, di arie, di
ere parti di opere, oratorî, ecc., impedendo in tal modo
iamo se talvolta con intenzione — ogni progresso verso
riflessiva ed indipendente. D'altra parte gli allievi —
antanti solisti, coristi, ecc. — dovrebbero ben scolpirsi
ia che l'educazione vocale non è nè un passatempo nè
ualsiasi, come purtroppo viene sempre riguardata, ma
udio, un lavoro nobile e serio, più difficile forse della
i latina; e non dimenticare che la musica in generale e
in particolare sono, tanto fisicamente che moralmente,
salutare immenso, preponderante.
il suo sistema sulle relazioni ed influenze scambievoli
loro, appongiandone il lato pratico con delle tavole
e servono a condurre progressivamente lo studioso a
o *da se stesso*, colla riflessione, di qualunque intervallo,
modulazione. Sul valore pratico di questo speciale
ossiamo pronunciarci, mancandocene la riprova: però
di accentuare qui la necessità per tutti i cultori del-
di tale studio a cui si dovrebbe sopperire — come
a l'A. — col nominare nei nostri conservatorî e scuole
estro d'intonazione a prima vista in quella guisa che
maestro di solfeggio (1); ciò che servirebbe, oltre il

---

venir fraintesi diremo che il cosidetto solfeggio cantato, che viene
i, non apporterà mai ad un risultato completo, generale, poichè
e, aggirandosi soltanto nel campo empirico, resterà una prero-
i eletti già sopra nominati.

generalizzare una tale facoltà restata sino adesso allo stadio di disposizione naturale, ad elevare e maestri e cantanti dal livello dei mestieranti, e procurerebbe loro vere, sane e nobili soddisfazioni artistiche. C. So.

C. SCHROEDER, *Katechismus des Dirigierens und Taktierens* (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis). Un vol. in-8° di pag. 104. — Leipzig. Max Hesse's Verlag.

Senza alcuna pretesa di dir cose nuove, l'A. ha raccolto, in questo libro, alcune nozioni suggerite dalla pratica, le quali potranno giovare agli esordienti e anche agl'iniziati. Nella tecnica di dar la battuta ai suonatori d'orchestra sono contemplati tutti i casi, e specialmente bene quelli del movimento iniziale che si può trovare in differenti parti della misura musicale; questo, s'intende, sulla scorta di esempi pratici, senza dei quali è impossibile un risultato qualsiasi.

La direzione propriamente (cioè l'intuizione dei tempi, fraseggiamento o modo di provare coll'orchestra, prove di un'*opera*, di cori, di parti a solo, di recitativi, il modo di dar segni, ecc.) è oggetto di altrettanti paragrafi sempre corredati colle figure corrispondenti ai moti della *bacchetta* e coi dovuti esempi.

E l'A. spinge le sue considerazioni sul dirigente compositore e critico e sui rapporti suoi con le altre persone o superiori o inferiori a lui, fino a passare in piccola ma graziosa rassegna ciò che occorre sapersi dal dirigente in quanto agli strumenti.

I dirigenti d'orchestra si possono fabbricare e presentare sul mercato in tanti modi!! — Raccomando questo libercolo, per ogni buon fine ed effetto, alle officine italiane e ai poco discreti nostri battitori di musica. Specialmente in Italia essi non han mai visto nè anche i cartoni di un libro che si curi di loro. È troppo poco da vero; ma essi diranno di non averne bisogno. Sono tanto modesti!

L. Th.

S. JADASSOHN, *Der Generalbass*. Eine Anleitung für die Ausführung der Continuo-Stimmen in den Werken der alten Meister. *Thoroughbass*. Instruction leading to the performance of the Continuo-Parts in the works of the old masters. *La basse continue*. Une instruction etc. Un vol. in-8° di pag. 204. — Leipzig, 1901. Druck u. Verlag von Breitkopf u. Hartel.

L'utilità di sapere ben improvvisare sul basso continuo è certa, non solo per essere in grado di accompagnare, col pianoforte, l'organo o l'harmonium, una enorme quantità di opere antiche, ma anche per prepararsi a leggere con sicurezza partiture vocali e istrumentali, la qual cosa facilmente deriva dal confronto fra le note del basso continuo e quelle delle altre parti sovrapposte.

Lo sviluppo del presente esercizio non può essere che pratico, s'intende, e il Jadassohn l'ha così condotto limitandosi a indicare,

i esempi suoi, la speciale connessione, inversione, risolu-
ntazione d'accordi, e i ritardi ecc. di cui si tratta. Gli eser-
uindi graduati in modo da superare rapidamente le
r accompagnare in modo corretto a quattro parti. Essi
un singolare interesse artistico quando si passi all'ac-
ento del Recitativo, di una melodia corale e di pezzi a
siano istrumenti, o sia canto con un istrumento con-
qual proposito l'A. ha scelto, come esempi ed anche
portanti modelli delle opere di G. S. Bach.
termina molto opportunamente il suo libro con le pa-
ti:
ui veut entendre vraiment bien accompagner et qui
er le fini de l'accompagnement construit au-dessus de la
se donne la peine d'entendre le chef d'orchestre Bach
agne un solo de telle façon qu'on s'imagine, que c'était
et que la mélodie faite pour la main droite avait été
uparavant ».
arole scriveva Lorenzo Cristoforo Mitzler (1711-1788),
itico ben noto. Cosa farebbero oggidì i migliori direttori
l posto di Bach? L. TH.

N, *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre* (Praktische An-
mehrstimmigen Tonsatz). — Leipzig. Max Hesse's Verlag.

esto trattato del Riemann non è cosa nuova; è già stato
A. è andato riducendolo a proporzioni più modeste e
vista dell'utilità che ne può trarre lo studente delle
armoniche. Così molta parte scientifica è stata tolta
te. Le riserve fatte altra volta sul sistema del Riemann,
osse diretto da un'idea di approfondimento teorico ec-
angono, quantunque l'A. abbia dato ragione a molta
e. Per me resta il fatto che il metodo del Riemann è,
tto e provato qui un'altra volta, scientificamente più
stacoli delle innovazioni si vincono solo col tempo.
L. TH.

N, *Vademecum der Phrasierung*. Un vol. in-16° di pag. 100. — Leipzig.
Verlag.

ieri che si è discussa la teoria e la pratica del fraseg-
stituita o, per essere esatti, sviluppata dal Riemann. In-
er la prima volta apparve nella *Teoria delle belle arti*,
hulz, nel 1772, ed ha avuto un seguito di commenti ed
i più o meno vicini alla parte maggiormente concreta
he riguarda il Riemann. I mezzi per riuscire ad una

conveniente lettura della musica si risolvono nella corretta
buzione delle pause dividenti le parti della melodia. Tutta
regolata serie d'esercizi svolge, punto per punto, le diverse
zioni che un passo melodico può opporre alla sua interpret
artistica. L'opera del Riemann è pratica, è semplice, è 'fo
Coloro che parlano di segni complicati della *Phrasierung*, n
conoscono. Questo libro è dedicato a coloro che vogliono im
a leggere la musica. L.

H. C. BANISTER, *The art of modulating*. A Series of papers on modulating at
noforte. — London. William Reeves.

Noto in questo manualetto, fatto assai bene, una intuizione
dei procedimenti più facili per passare con rapidità da u
all'altro, e convengo specialmente nel sistema generale, che
ha suggerito di tener ben presente, nell'arte della modulazio
specie del componimento a cui si applica. Qui il campo d'os
zione del Banister è piuttosto ristretto, in confronto delle
esperienze moderne: è limitato ad alcuni classici francesi e te
del sec. XVIII e XIX. Ma appunto, in questa circoscrizione
maggior possibile diligenza mette l'A. nell'analisi dei casi s
che si offrono al suo intento, quello di mostrare come ven
golata una buona modulazione al pianoforte.

È un manualetto pratico questo, che può molto bene servir
studenti di Composizione e di Fuga: la materia che loro s
mente occorre non la troveranno così concisa nei trattati d'Ar
o di Composizione. L.

O. B. BOISE, *Harmony made practical*. A comprehensive treatise. Un vol. in-1
gine 151. — New York, 1900. G. Schirmer.

Si tratta di un riordinamento, in qualche guisa semplifica
rudimenti dell'armonia ridotti all'essenziale. È seguita, in
libro, una forma così rigorosamente pedagogica, divisa in
commenti, illustrazioni pratiche, eccezioni, definizioni, tutt
metodicamente distribuito, che non può non portare il g
studente a buoni risultati, e sopra tutto imprimere chiarame
materia comune a tutti i trattati d'armonia. L.

PERCY GOETSCHIUS, *The Theory and practice of tone-relations*. A c
course of harmony conducted upon a contrapuntal basis. Un vol. in-8° di pag. 185
York, 1900. G. Schirmer.

Per *contrapuntal basis* dell'armonia, o armonia contrappu
l'autore di questo libro intende un sistema di esercizio arm
nel quale prevale assolutamente il principio della melodia,
prodotto ultimo e migliore che gli accordi nel loro succeder
sono offrire. Egli è quindi collo scopo di portare il centro

·monia alla melodia, che questo trattato prepara i ma-
studio, i quali per ora rimangono quelli della pura
Con questo intendimento, certo nella pedagogia della
è ancor parecchio di buono da fare; e il Goetschius,
ercizi d'armonizzazione e col tener l'occhio fisso costan-
grandi modelli, che nell'armonia fanno prevalere il di-
utte le parti polifoniche, ha scritto veramente un buon
infatti contiene parecchie applicazioni, se non nuove,
pratiche e diverse da quelle che si sogliono riscontrare
trattati affini, e sente una certa originalità d'indirizzo.
chius prosegue, in questa linea, verso l'effettuazione di
trattamento della melodia, da quegli esercizi che diven-
dini corrette, fino ai modelli completi delle forme. Il libro
eve considerarsi base e chiave di un intero sistema che
utilissimo agli studi, e noi, che di trattati di melodia
manchiamo, dobbiamo incoraggiare questi tentativi. Essi
bbelliscono gli studi dell'armonia, ma naturalmente vi ac-
in principio giusto, che agisce come d'istinto e può esser
dicali riforme. E sarebbe ora. L. TH.

Musica sacra.

O, Messa a Gesù Redentore. — Milano, Calcografia Musica sacra, via Lan-

onalità di Luigi Bottazzo si rivela in questa Messa con
e caratteristiche ed in tutta la sua vivezza.
a veramente di un lavoro solido, pensato, elaborato e
on solo con una grande ed indiscutibile abilità tecnica,
con una freschezza di melodia, con una quadratura rit-
ramente sorprendenti.
canoni, imitazioni varie sono condotte con una magni-
una sicurezza di svolgimento più unica che rara; nobili
gli spunti melodici nei quali si intesse il lavoro contrap-
ed armonico, dotto, ma non scolastico, e vivificato da
giovanile entusiasmo che rende il lavoro facile e scor-
lgrado la grande ricchezza del suo contenuto musicale.
gare di tante composizioni di genere sacro e condotte
alità di forma e di concetto, o con uggioso e pedante sco-
è un vero gaudio intellettuale il riposarsi nella contem-
i un lavoro che è vera opera d'arte sacra, e in cui la
ella forma riceve grazia dalla dolcezza e ricchezza del
l quale essa s'impronta. S.

J. Dr. **MUHLEUHEIN**, *Ueber Choralgesang*. — Trier. Druck und Kommissionsv Paulinus, Druckerei.

È una piccola ed interessante *brochure*, dirò così, di polemic tanto dotta ed elevata quanto calma e serena. L'A. combatte terpretazione del Corale comunemente seguita e che pone il del linguaggio secondo l'accento e la quantità delle sillabe parole, e si schiera in prima linea nella difesa della tradizio Medioevo, combattendo le vedute di un certo sig. M. P., c un'altra *brochure* si era fatto sostenitore del metodo del ritmo parola usato nella diocesi di Strasburgo, ed aveva elevato dei contro il nuovo metodo degli autori medioevali. S

Wagneriana.

G. **MUNZER**, *Zur Einführung* in Rich. Wagners *Ring des Nibelungen*. Verlagsges *Harmonie*. Quattro fasc. in-8°. — Berlin W.

L'opera di Riccardo Wagner va facendo passi notevoli ve sua popolarizzazione. Ostano, è vero, ancora gravi difficoltà, tutto preconcetti e fini egoistici. Il progredire della conos metterà lentamente le cose a posto: sopprimerà tutto il fals parato che sfrutta quest'arte danneggiandola, impedendole di mersi qual'essa è; toglierà ad essa la vernice dell'epoca sfort che seguì la morte del Maestro; impedirà l'equivoco, a cui c pubblico quasi dovunque soggiace per colpa di alcuni intransi piccini e rozzi speculatori di ghiottornie musicali, per lasci una nobile opera d'arte la sua vita vera, semplice, schietta, i sonale come il genio che così l'ha voluta.

E intanto noi abbiamo bisogno che libri facili, spiegazioni c e coscienziose d'uomini versati nella materia aiutino quest'op popolarizzazione, che sarà lunga come l'esegesi de' più grandi da Bach a Beethoven. Se non che, oggi, se i mezzi sono più e potenti, anche il concetto della nuova opera d'arte è assa vasto e profondo. Così noi salutiamo tutti gli sforzi dei nuovi tori e commentatori che lavorano per l'ideale comune.

Fra i libri venuti a proposito, il presente del D[r] Münzer va r per la schietta sua semplicità di stile, di forma e di argomenta per cui tutta la materia poetica e musicale della *Tetralogia* neriana acquista, anche agli occhi del non iniziato e dell'inc tente, un interesse nuovo e ricco di suggestione. Wagner ha s l'*Anello del Nibelungo* con l'anima genuina e la fede di una inte stenza. Il commento del critico deve elevare questa sua fede, q entusiasmo, alla chiarezza del poema e lasciare che l'anima

quel che essa vi trova. E il Münzer è veramente spesso quest'anima d'artista che dipinge, chiarisce e volgarizza. Egli ha fatto suo prò di molte idee, che scrittori precedenti hanno espresso quando negli studi estetici, quando ne' critici e specificamente musicali; ha spiegato lo sviluppo dell'azione tragica e la psicologia dei caratteri, la forma poetica, la forma musicale, dando non solo al motivo conduttore una significazione chiara e sentita, ma alle costruzioni che se ne evolvono una motivazione, un'apparenza giusta, una poetica maniera di essere. Nel tempo stesso che egli descrive la *Tetralogia* nelle sue parti, anche le suddivisioni, a cui egli è logicamente costretto, non sciupano, non scemano l'impressione dell'opera totale. La discussione non è teoretica, per quanto non manchi di interesse musicale; essa va dritto a colpire i punti più significativi dell'opera coi richiami ai motivi musicali tracciati, alla fine di ognuno dei quattro fascicoli, in tavole separate. L. TH.

Musica.

***ALEXANDRE GUILMANT**, Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.* On souscrit à Meudon et chez l'auteur.

Il quarto volume della quarta annata contiene la fine del libro d'organo del Du Mage ed il principio del *Nouveau Livre de Noëls* di L. C. d'Aquin, che vengono continuati nel primo libro della quinta annata.

Sono composizioni molto caratteristiche, scritte su temi popolari spiranti una gaiezza e freschezza unica: l'A. perciò raccomanda di trascriverle ed eseguirle per istrumenti in causa del loro carattere strumentale e popolare.

André Pirro vi unisce opportune indicazioni biografiche. S.

***P. PLATANIA**,* Psalmus LXVII: *Exsurgat Deus.* Modos musicos 24 vocibus inaequalibus concinendos in sex choros quaternarum vocum digestos et symphoniam omnium instrumentorum nostri temporis composuit P.P. Partitio. — Lipsiae. Sumptibus, typis et chartis editorum Breitkopf et Härtel.

Questo lavoro del Platania (salmo a 24 voci con orchestra) impone il più grande rispetto, come quello in cui la serietà, la coscienza e la maestria del compositore si mantengono a un ben alto livello. La forma del componimento è solida, raccolta e chiusa in un semplicissimo concetto. Un *andante*, per soavità melodica il capo saldo del componimento, è al centro; agli estremi capi sono un *allegro* e un *fugato* di bellissima fattura: il tutto è preceduto da una introduzione orchestrale.

A giudicare simili lavori, che più depongono del sapere che del-

l'immaginativa di chi li ha fatti, bisogna mettersi a un punt
vista adeguato e conveniente al loro carattere. E a questo pr
sito non vi sarà chi non ammiri nel compositore la scienza
purezza della scuola, che han reso la fantasia e la mano sua
e potenti nel lavoro contrappuntistico delle voci: un'ammir
capacità davvero, oggi a ben pochi concessa.

Nel disegno della melodia, noto, come sua qualità più bell
vivo discernimento delle parti efficaci e vigorose della linea. S
nità e circospezione degne di una mente disciplinata sono nella
dotta, nell'equilibrio, nell'impasto delle voci e degli strumenti;
le parti, in ogni luogo, si muovono facili a meraviglia ed a risco
di effetti sicuri.

Si può avere un'idea diversa della musica sacra oggidì e no
meno ammirare nel *Salmo* del Platania l'opera di un valoroso mae
la cui fama è pari a quella dei maggiori contrappuntisti itali
noi più vicini, a quella di un Ballabene e di un Raimondi. L.

E. BOSSI, Canti lirici ad una voce con accompagnamento di pianoforte. O
2ª serie. — Leipzig e Milano. Carisch e Jänichen.

È evidente, in questi canti, ed è bella insieme la non com
famigliarità che l'A. ha con le più varie espressioni musicali
poesia; così che, pari alla spontaneità della concezione, risulta
plice e abbondantemente melodica l'attuazione musicale. Pochi
positori apprezzano sufficientemente oggi, in Italia, il valore di q
semplici disegni di melodia e di sì venusta temperanza di colo
che lascia alla parola un'espressione giusta, serena, sentita e
giunge un raro equilibrio artistico. Ed ecco delle composizio
apparenza modeste, che sono delle finissime, delle vere opere d'

L. T

Legislazione e Giurisprudenza.

Avv. N. TABANELLI, Il Codice del Teatro. — Milano, 1901. Ulrico Hoepli edito
L. 3.

« Da noi, a differenza della vicina Francia, non si è avuto
« qui un manuale pratico nel quale siano raccolte ed ordinate
« le molteplici questioni giuridiche che riguardano il teatro.
« sogno di un *Codice del Teatro* pratico, che servisse di guida
« contestazioni che specialmente sulle scritture teatrali si sollev
« non poteva dunque a meno di essere generalmente sentito
« mondo artistico. Col presente lavoro, che con maggior prop
« potrebbe intitolarsi *Delle scritture teatrali*, non pretendiam
« avervi completamente soddisfatto; e d'altra parte la trattaz

a del diritto teatrale avrebbe indubbiamente sorpassato i
stretti in cui un manuale deve necessariamente contenersi.
ultando queste pagine, quanti hanno interesse nella gestione
ro potranno trovare la soluzione giuridica dei molteplici
loro occorrono, noi avremo ottenuto il nostro scopo. È
esta speranza che licenziamo il *Codice del Teatro* alle
».

odestamente, l'Autore nella prefazione. Troppo modesta-
uesto manuale in fatti è, pur nella voluta brevità concet-
vero trattato, singolarmente pregevole per la conoscenza
cura che il Tabanelli vi dimostra della materia, per le co-
zie dei casi più significativi occorsi e delle più sottili que-
ise dalla giurisprudenza, e per l'ordine e la chiarezza
ssione e dello stile. R. G.

Varia.

*omenico Cimarosa nel primo centenario della sua morte. - XI gen-
01.* Un vol. in-4°, fig. — Napoli. F. Giannini.

olenne risposta alla rampogna che Francesco Florimo nel
della sua storia della musica napoletana muoveva alla
versa, obliviosa della sua gloria più pura, gli ammini-
ella città, con unanime deliberato, nominarono un comitato
vedesse affinchè « la commemorazione centenaria riuscisse
degna del decoro della città e della gloria di Domenico
e posero a sua disposizione la somma di L. 25000, perchè,
a come meglio credeva, provvedesse e alla creazione di
nento in Aversa, e alla fondazione di un'opera di bene-

si preparano le solenni onoranze, e si escogitano i mezzi
eazione della nuova Opera Pia, il comitato dà alla luce il
volume commemorativo, alla formazione del quale concor-
prose e versi illustri scrittori italiani e stranieri.
l'elenco dei principali:

or R. — Alfani A. — Antona Traversi C. e G. — Anzoletti L. e M.
— Baccelli A. — Barrili A. G. — Boghen-Conigliani E. —
— Bracco R. — Cantoni C. — Capuana L. — Castelnuovo L.
lli A. — Chiarini G. — Cesareo G. A. — Conforti L. — Conti A.
— Costanzo G. A. — D'Arienzo N. — De Amicis E. — De
— De Gubernatis A. — Di Giacomo S. — D'Ovidio F. — Fal-
- Farina S. — Fogazzaro A. — Giuriati D. — Graf A. —
— Lioy P. — Lombroso C. — Malamani V. — Martini F. —
T. — Molmenti P. — Negri G. — Nitti F. S. — Panzacchi E.

— Pascoli G. — Pastonchi F. — Pica V. — Pitrè G. — Rapisardi M. — Renier R. — Serao M. — Sergi G. — Targioni-Tozzetti G. — Tebaldini G. — Valetta F. — Verdinois F. — Verga G. — Villari P.

G. B.

La Biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze. **In *Annuario* del R. Istituto Musicale di Firenze. — Firenze, 1901.**

Anche nel secondo Annuario edito dal R. Istituto Musicale di Firenze — del primo, pubblicato per l'anno scolastico 1898-1899, ci occupammo l'anno decorso (1) — le notizie concernenti la biblioteca tengono un posto importante con la illustrazione dei principali tra i doni, dei quali è stata arricchita la biblioteca stessa durante l'anno scolastico 1899-1900. Trattasi di un notevole e prezioso aumento di rarità, e al solerte bibliotecario professor Gandolfi, al dotto commentatore della raccolta dei cimelii musicali fiorentini per la mostra internazionale della musica e del teatro in Vienna, che procacciò al R. Istituto la massima delle onorificenze, il gran premio, alla Esposizione di Parigi del 1900, non poteva sfuggire l'occasione propizia per dimostrare il valore del nuovo corredo.

Interessanti ed adeguate alla entità del cimelio, scarseggiando nelle nostre biblioteche le opere del Carissimi, sono le pagine dedicate al codicetto di *arie e cantate da camera* di diversi, tra i quali figura quell'autore, ingegno insigne, che nella storia dell'arte musicale è segnalato per aver maestrevolmente trattata la forma detta *cantata*, sorta appunto nel secolo XVIII, e hanno una peculiare importanza i cenni che riflettono il *Canto-Dialogo della Musica* di Anton Francesco Doni (1544) non solo per il merito del lavoro, ma altresì perchè, come ci fa conoscere il professor Gandolfi, l'esemplare acquisito ha il pregio rarissimo di contenere le quattro parti *canto, tenore, alto, basso,* mentre i più dei pochissimi esemplari noti sono incompleti.

Documento rilevante assai per l'arte e la bibliografia, a causa della data dell'edizione (1536), della fama dei maestri registrati nella *tabula* e della varietà dei tipi delle suonate e più che altro della forma detta *fantasia*, che, cominciando ad introdurre speciali effetti proprii al carattere del liuto, sviluppava i germi dello stile libero nella composizione strumentale, è la *Intabolatura de Leuto* del Casteliono, ritenuta dal Brunet il libro più antico stampato a Milano con caratteri musicali mobili fusi.

---

(1) Vedi *Rivista Musicale Italiana,* vol. VII, fasc. 1°, anno 1900, pag. 160.

entata anche la *Nobiltà di Roma, vilanelle* di Gasparo
71), curiosa per la musica a tre voci, intavolata alla
ca, che contribuisce ad aumentare il numero dei lavori
tore esistenti nella biblioteca, ma non vanno dimenticati
mo delle laudi spirituali (1563), comunemente detto del
, che ne fu lo stampatore, con i copiosi particolari di
i *salmi passaggiati per tutte le voci* nella maniera di
di *falso-bordone* (1615), che hanno un valore storico
ente per la musica religiosa, inquantochè sono documenti
e ci riconducono a quell'arte strana e barocca, praticata
del seicento nelle chiese di Roma, e finalmente lo
ter di Luca Antonio Predieri, autore reputatissimo del
II.

moderna, più vicina a noi, ha pure il suo efficace con-
relazione del bibliotecario ci presenta anzitutto alcuni
i Gioacchino Rossini, ossia due ariette da esso composte
ll'esimio amico Cav. Giuseppe Torre, *la lontananza* e
rdando che l'ultima fu cantata per la prima volta al
logico di Firenze per le feste fatte nel 1887 nel trasporto
ortali del geniale maestro nel tempio-pantheon di Santa
na *piccola melodia*, breve e felice cantilena su strofa del

poscia un'epistola, diretta allo Imperatore dei Francesi,
i quel colto e castigato artista di canto e autorevolissimo
he fu Nicola Tacchinardi, padre del professore cav. G. Tac-
ttuale direttore del R. Istituto Musicale di Firenze: atto
che ci illumina intorno alle condizioni del teatro sulle
Senna al tramonto della sovranità cesarea.

mottetto del chiarissimo professor Ceccherini, abbiamo
ul dono della *troisième messe solennelle* del sommo Luigi
a proposito del quale il Gandolfi, informandoci del suo
progetto di formare una collezione completa delle opere
chi fu lustro del nome fiorentino, ci riporta i titoli di
ui lavori di musica religiosa, teatrale e strumentale da
lute. Vediamo, così, che, come è naturale, mentre tende
i acquisti preziosi per l'arte della musica in generale, la
del R. Istituto Musicale di Firenze nutre speciale amore
ne tradizioni locali. E. M.

I, Musikalisches Fremdwörterbuch. — Stuttgart. Verlag von C. Grüninger.

riccino compilato con diligenza, esattezza anzi e conci-
contiene quel tanto che è necessario a sapersi da un

tedesco, cui non è famigliare la terminologia tecnica musicale, e da una preliminare lezione di pronuncia italiana passa al lessico propriamente detto, più pratico e ricco di altri che vanno per la maggiore.

L. TH.

F. CHARLEY, The new opera glass: Containing the plots of the most popular operas and a short biography of the composers. — Un vol. in-16°, di pag. 190.

È cosa utile, in fatti, conoscere bene il soggetto dell'opera che si va ad ascoltare al teatro; spesso accade di non avere nè la pazienza, nè il tempo di leggerne il libretto. Per cui il libro del Charley sovviene a un vero bisogno degl'Inglesi ed Americani che risiedono nel continente, offrendo loro in brevi tratti l'argomento delle opere più popolari. Egli ha tenuto conto del repertorio internazionale (eccezion fatta per l'opera russa, di cui non veggo parola) quale specialmente si svolge in Germania. I diversi articoli sono scritti con agilità e chiarezza. Quelli sulle opere di Mozart, Weber e Wagner (complete queste ultime, meno *Le Fate*) sono i migliori.

L. TH.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Atene e Roma (Firenze).

N. 26. Febbraio 1901. — F. Ramorino, *La musica antica e il* περὶ μουσικῆς *di Plutarco nell'edizione Weil e Reinach.*

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 3. — Checchi, *I capricci della cronaca.* — Tabanelli, *Maestri di musica e Municipi.* — Cambiasi, *Centenario Cimarosiano.*

N. 4. — Paladini, *N. Gallo e la difesa dell'arte italiana.* — Molmenti, *Le origini della commedia in Venezia.*

N. 5. — Cambiasi, *Centenario Cimarosiano.*

N. 6. — *Onoranze a Verdi.*

N. 7. — *Onoranze a Verdi.* — Pirani, *La Germania a Giuseppe Verdi.*

N. 8. — *Onoranze a Verdi.* — Checchi, *I capricci della cronaca.* — Cambiasi, *Centenario Cimarosiano.*

N. 9. — *Onoranze a Verdi.* — Zimmern, *Da Londra.*

N. 10. — *Onoranze a Verdi.* — Molmenti, *Antichi trattenimenti musicali a Venezia.*

N. 11. — *Onoranze a Verdi.* — Farina, *Certa scienza.*

N. 12. — *Onoranze a Verdi.*

N. 13. — *Onoranze a Verdi.* — Zimmern, *Da Londra.*

N. 14. — *Onoranze a Verdi.* — Farina, *Paolo Ferrari.*

N. 15. — *Onoranze a Verdi.* — Checchi, *I capricci della cronaca.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 12 (1900). — *Giuseppe Verdi.* — B. Campana, *L'arte del canto.* — P. S. Eudokimo, « *Le Maschere* ».

N. 1 (1901). — Bonaventura, *La musica in Portogallo e in Spagna.* — *Il monumento mondiale a Verdi.*

N. 2. — Bonaventura, *La musica in Portogallo e in Spagna* — *La messa di Verdi a Vienna.*

La Lettura (Milano).

Marzo-Aprile. — A. Luzio, *Il pensiero artistico e politico di Giuseppe nelle sue lettere inedite al conte Opprandino Arrivabene.*

Il nuovo Palestrina. Rivista mensile di Musica Sacra (Firenze).

N. 1. — Ghignoni, *Nei nostri istituti di musica. — Impressioni. — Arm grammatica.*

N. 2. — Ghignoni, *Musica del Perosi.* — Palici, *S. Alfonso de' Ligu*

N. 3. — *Le antiche passioni in musica.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 61. — A. Franchetti, *Il sentimento artistico italiano nell'opera di* — Gargàno, *Verdi e la critica.* — Cordara, *Pensieri su Verdi.* — Del de Paz, *Il successore.*

N. 62. — N. Abate, *I nostri studenti di musica.* — Richter, *La mia scensa con Rosenthal.* — Falconi, *I trattati di Jadassohn.*

N. 63. — Scontrino, *Salmo LXVII di P. Platania.* — Alhaiqu *R. Wagner e dell'opera sua.* — Falconi, *I trattati di Jadassohn.*

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

N. 1. — *Il centenario di Cimarosa.* — Faustini-Fasini, *Domenico Cim* — *Aneddoti su Cimarosa.*

N. 2. — *« Le Maschere » di P. Mascagni.*

N. 3. — *« Le Maschere » di P. Mascagni. — La musica italiana n quecento.*

N. 4. — *Giuseppe Verdi.*

N. 5. — *La musica italiana nel cinquecento. — Torniamo all'antico.* — *lettera inedita di Giuseppina Strepponi. — Le origini del « Requ di Verdi.*

N. 6. — *L'inno inedito di Cimarosa.* — Falbo, *Dopo « Le Maschere* Procida, *Cimarosa e Tari.* — Pagliara, *Un nipote di Cimarosa.*

N. 7. — Montefiore, *Paderewski!* — Procida, *Cimarosa e Tari.* — *I dinamento delle bande.*

N. 8. — Montefiore, *« Rosina » nel « Barbiere ».* — Procida, *Cima Tari.* — Varino, *Aneddoti su Verdi.*

N. 9. — Montefiore, *« Stabat Mater » di Palestrina.* — Miceli, *La m in Olanda.*

N. 10. — Rolland, *Il Cardinal Maggiore e l'Opera in Francia.* — *Intorno alla musica sacra.* — Falbo, *Mustafà, Capocci e Moriconi.*

N. 11. — Incagliati, *« Lorenza » di Mascheroni.* — Bouillon, *Il metod violino di J. Piot.*

Le Cronache Teatrali (Roma).

N. 29-30. — *« Le Maschere » di Mascagni.*

N. 32. — *Giuseppe Verdi.*

N. 34. — *Concorso Cimarosa.*

N. 35. — *La commemorazione di Verdi in Roma.*

Musica sacra (Milano).

N. 1. — *I decreti della S. C. dei Riti.* — *Se Palestrina possa dirsi autore del Graduale Romano dell'edizione Medicea.*

N. 3. — *I decreti della S. C. dei Riti.* — *L'educazione liturgica dell'organista.*

N. 4. — *Organi vecchi ed organi nuovi.* — *La musica sacra a Malta.*

Nuova Antologia (Roma).

16 febbraio. — P. Bellezza, *Manzoni e Verdi.*

Rivista d'Italia (Roma).

Febbraio. — P. Mascagni, *Giuseppe Verdi.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

N. 3. — S. Procida, *Giuseppe Verdi.* — L. A. Villanis, *« Le Maschere ».*

N. 4. — P. Bettòli, *« Le Maschere ».*

N. 5. — I. Pizzi, *Il « Falstaff » di Verdi.*

N. 6. — E. Moschino, *L'apoteosi di Verdi.* — G. Bustico, *Un musicista poco noto del settecento (P. A. Guglielmi).*

N. 7. — L. Capuana, *Nuovo ideale?*

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 12 (1900). — A. Hallays, *La Maison de la Schola.* — Clerval, *La maîtrise de Notre-Dame de Chartres.* — Aubry, *Les Jongleurs dans l'histoire: Saint Julien-des-Ménétriers.*

N. 1 (1901). — H. Quittard, *Jacques Champion de Chambonnières.* — Ellion et d'Indy, *Jeunes et vieilles musiques.* — Clerval, *La musique religieuse à Notre-Dame de Chartres.*

N. 2. — H. Quittard. *J. C. de Chambonnière.* — P. Aubry, *Les Proses.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Février. — E. Griffith Lumm, *L'harmonie de la voix parlée.* — J. Belen, *La consonne* H *et ses deux formes: muette et aspirée.* — Guillemin, *Membranes et tambours. Rôle du tympan dans l'audition.*

Mars. — Guillemin, *Champs acoustiques.* — H. Makuen, *Défectuosité du langage déterminant quelques troubles des fonctions cérébrales.* — A. Lenoël-Zevort, *L'enseignement du chant et la diction au XX^{e} siècle.*

Avril. — A. Aikin, *Le résonnateur vocal.* — Lermoyez, *La surveillance de l'audition.* — Gellé, *Les sons voyelles en fonctions du temps.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 1. — D'Udine, *Essai sur l'inspiration.*

N. 2. — D'Udine, *Essai sur l'inspiration.* — Daubresse, *L'audition colorée.*

N. 3. — Debay, *Soirs de musique.* — D'Udine, *Essai sur l'inspiration.*

N. 4. — Debay, *Verdi.* — De la Laurencie, *Le goût musical au XVIII^e siècle.*

N. 5. — De la Laurencie, *Le goût musical etc.*

N. 6. — De la Laurencie, *Le goût musical etc.* — Marnold, *La symphonie en* ré mineur *de César Franck.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 2, 3, 4. — M. Kufferath, *Interprétation et tradition.*

N. 2. — H. de Curzon, *Le centenaire de Cimarosa.*

N. 3. — L. de Romain, *France et Allemagne.*

N. 4. — H. Imbert, *Verdi.*

N. 5. — G. Servières, *La renaissance de la « Sonate » pour piano; Paul Duckas.* — M. Remy, *L'incident Weingartner.*

N. 7. — J. Tiersot, *Chansons populaires du Vivarais.* — H. Imbert, *« Astarté » de Xavier Leroux.*

N. 8, 9. — H. Imbert, *Les ancêtres du violon et du violoncelle.* — *« La fille de Tabarin »*, musique de M. G. Pierné.

N. 10. — M. Kufferath, *Peter Bénoît.* — F. de Ménil, *« Charlotte Corday »*, musique de M. Hexandre Georges.

N. 11. — H. de Curzon, *Croquis d'artistes: M^{me} Molé-Truffier.* — H. Fiérens-Gevaert, *Le dernier chanteur italien* (Elogio del basso buffo Baldelli).

N. 12-13. — H. Imbert, *Pierre de Jelyotte.*

N. 13. — M. R., *Le Festival Bach à Berlin.*

N. 14. — M. Brenet, *Grétry et Tournatoris.* — *Les droits d'auteur en Belgique.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 1-3, 5-8. — Cont. e fine della serie degli articoli di Raymond Bouyer: *Peintres mélomanes*, i quali, verso la fine, sono divenuti più varii e più interessanti.

N. 1-4, 6, 8-14. — *Le théâtre et les spectacles à l'Exposition*, per A. Pougin (cont.).

N. 1-4. — *Ethnographie musicale, notes prises à l'Exposition* per Julien Tiersot (cont.: musica cinese ed indo-cinese).

N. 4. — Un articolo necrologico su Verdi, di A. Pougin.

N. 5. — *La reine Victoria et les musiciens allemands*, p. O. Berggruen (articoletto d'occasione).

13. — *Le tour de France en musique*, p. T. Neukomm (cont.).

— *L'art musical et ses interprètes depuis deux siècles*, p. Paul
titolo farebbe supporre chi sa che importanza e profondità di studi
: si tratta invece di una brillante serie di aneddoti e di pettego-
cari ai ricercatori francesi, riferentisi alla vita dei teatri musicali di
ue secoli a questa parte, ed in cui, più che allo sviluppo dell'arte
bada agli intrighi, agli amoruzzi ed agli amorazzi, alle invidie dei
ei *rôdeurs* di palcoscenico].

âtre (Paris).

— A. Aderer, « *Sylvie ou la curieuse d'amour* ». — H. de Curzon,
Vestales ». — A. Jullien, *Les théâtres lyriques*.

I. — *La Réouverture du Théâtre-Français*.

— *Giuseppe Verdi*.

I. — A. Aderer, « *Les rouges et les blancs* ». — C. Joly, *Mlle Thérèse*

— A. Aderer, « *La Cavalière* ». — G. Jollinet, « *La petite*

— A. Jullien, « *La fille de Tabarin* ». — L. Schneider, *M. Gabriel*

— Numéro spécial « *Quo Vadis?* ».

d'Art dramatique (Paris).

- Prodhomme, *Le Théâtre lyrique à l'étranger*. — Pottecher, *La
matique*.

- Brussel, *La schola cantorum*.

Lyonnet, *Quelques lettres inédites de Verdi*. — Brussel, *Le dernier
lien*.

Derenbourg, *Conservatoire moderne d'art dramatique et lyrique*.

TEDESCHI

lisches Wochenblatt (Leipzig).

— *L'importanza e l'evoluzione storica dell'ufficio di direttore d'or-
una piccola considerazione sull'efficacia dell'arte in generale*, di
ussler.

. — *Falsi apostoli*, di G. Armin: questioni sull'insegnamento

0. — *Prove acustiche per l'esistenza del talento musicale innato*,
sen. Molto interessante scritto: scientifico e pratico insieme.

Fonazione e risonanza degli organi del canto, di E. Senger.

3. — *Un mezzo nuovo ed importante di istruzione musicale*.
sen parla delle note edizioni delle invenzioni e fughe di Bach fatte
del Boekelman.

N. 14. — *L'Ouverture della « Ifigenia in Aulide » di Gluck*, di P. Ehlers.

N. 15. — *Nuova elaborazione di antiche opere musicali.* Contro le opinioni puritane dei classici, lo scrittore L. M., in base a ciò che fecero **Mozart** e Wagner, ammette che le antiche opere possano essere abbellite nel colorito e nell'istrumentale.

N. 16. — *Nuove considerazioni storico-musicali*, di O. Waldapfel.

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 2, 3. — *Per l'estetica della musica*, di A. Seidl. — *Domenico Cimarosa.*

N. 4, 5, 7. — *Giuseppe Verdi.* — *L'armonica di R. Wagner in rapporto alla fondamentale teoria di Sechter*, di C. Hynais.

N. 8. — *Sciopero nel Teatro Nazionale di Praga.*

N. 9, 10, 11, 12, 13. — *Educazione musicale*, di G. Göhler. Studio degno di essere meditato da chi si appassiona per un determinato indirizzo da dare agli studî e pel modo di formare un personale d'insegnanti capace di attuarlo. — *« Lobetanz »*, di L. Thuille.

N. 14. — *Festa musicale dell'Alta Austria.*

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 22, 23, 24 (1900), 1, 2. — *Die Musik der Griechen*, v. Dr. Richard Batka [Breve sguardo storico sulla musica greca].

N. 1, 2. — *Ein Lohengrin-Jubiläum*, v. Prof. Bachmann [Bell'articolo in occasione del 50° anniversario della prima rappresentazione del *« Lohengrin »* in Weimar]. — *Geigen und Geigenkauf*, v. A. Kalm [Notizie interessanti sul lunatico commercio degli istrumenti a corda].

N. 1, 2, 3, 4. — *Joseph Bonaventure Laurens*, v. Olga Stieglitz [Appunti tolti dalla biografia del L.: « Une vie artistique », e pubblicazione nella lingua originale, per la prima volta, di alcune lettere dello Schumann al L., tolte dal libro sunnominato].

N. 1. — *Sir Arthur Sullivan*, v. Max Welde. — (Necrologia). — *Vom französischen Bayreuth*, v. Joh. Beyer [Si parla delle rappresentazioni nazionali in Orange].

N. 3. — *Am Grabe Lortzings*, v. Georg Richard Kruse. — *Noch einiges zur Charakteristik Albert Lortzings*, v. A. von Winterfeld [In occasione del 50° anniversario del L.].

N. 3, 4, 5. — *Spontini and Rellstab*, v. Dr. Adolf Kohut [In occasione del 50° anniversario dello S.].

N. 4. — *Die Cimarosa-Ausstellung in Wien*, v. Fr. [Descrizione dell'esposizione cimarosiana in Vienna]. — *Die Ulmer Meistersinger*, v. Georg Richard Kruse [Resoconto della « tabulatur », regolamenti, usi, ecc. della Società dei maestri cantori in Ulm, 1599-1644]. — *Tanh, Gesang und Musik bei den Wenden*, v. Ewald Müller [Uno dei soliti interessanti articoli]. — *Die « Maschere » von Pietro Mascagni*, v. Erwin [Se ne constata il... fiasco].

È quasi totalmente dedicato alla memoria di Giuseppe Verdi. Degno di
ticolo di A. von Winterfeld « *Persönliche Erinnerungen au Verdi* »
otografie e facsimili tolti dal Musco istorico musicale del sig. Nicolas
a Francoforte sul Meno.

Das Richard Wagner-Haus in Würsburg, v. Prof. Hermann Ritter
il ventenne Wagner componeva la sua prima opera « *Le Fate* »]. —
in von England als Kunstmäcen, v. Max Welbe, etc. etc.

Zeitschrift für Musik (Leipzig).

C. M. von Savenan, Recensione della *Geschichte des Domchores in*
nton Seydler. — V. Joss-Prag, Critica dell'opera *Das Streichholy-*
ng. Enna.

V. L. Schnackenberg parla delle ultime composizioni di Max Reger.
parla di A. Lortzing.

— H. Kling, parla del soggiorno di R. Wagner in Ginevra.

Benno Geiger, *Giuseppe Verdi*.

Edwin Neruda, *Spontini*.

Paula Reber, « *Eros und Psyche* », musica di Max Zenger.

P. Hiller-Köln, « *Das Mädchenherg* ». Musik von Crescenzo Buon-
tica favorevole].

– V. Joss, *Der Gluckcyclus in Prag*. — Edwin Neruda, *Operntext*
a.

– Rob. Músiol, *Ein amerikanisches Tonkünstler-Lexicon*. — R. Lange-
Ein neus Klavierconcert von Emil Sauer.

INGLESI

ly Musical Record (Londra).

— *The Queen and some famous musicians*. — *The proper balance*
and Orchestra, di Eben, Prout. — Edward A. Baughan, nel suo
ticolo *The Prig*, ci dà uno schizzo riuscitissimo del vanitoso sapu-
he philosophical side of some laws of harmony, di L. Prouth. —
New Music and New Editions. — *Musical Notes*. — Musica.

– *The battle-cries of criticism*. E. Baughan fa distinzioni fra' critici
icerca delle qualità migliori di questa razza. Ma i critici sbagliano;
i sono profeti. — *The proper balance of Chorus and Orchestra*, di
conclus.). — *The philosophical side of some laws of harmony*. —
Verdi. — Solite rubriche. — Musica.

– *A Bureau for critics*. E. Baughan ha un tema inesauribile fra le
uol continuare; poi esso è anche piacevole. Fra molte divagazioni dice
. — *Past and present of the Exercise and the Etude*, by J. S. S.
pianisti. — *The Home of the Meistersänger*. Grazioso articolo su la
rimberga e le costumanze antiche de' cittadini. — *The philosophical*
e laws of harmony, by L. Prout. — Solite rubriche. — Musica.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Gennaio. — *What people get from Music*, by H. Gale. Articolo brillante, in cui si espongono apprezzamenti sui *lieder* di diverse epoche e si fanno confronti. — *European fallacies and American Music*, di O. G. Sonnek. « Gli Americani sono più inclinati a divenire gl'imitatori dei musicisti europei, studiando con notorietà europee per nulla originali oggi, come artisti: gli Americani facciano da sè. Io da parecchi anni sento questo consiglio e seguo questa tendenza dei giovani educatori americani; li ammiro ed ammiro anche alcuni compositori americani, che reputo non inferiori a varie notorietà ed anche celebrità europee. Ecco la risposta che io devo al signor Sonneck, l'autore dell'articolo, a cui è piaciuto di fare il mio nome ». L. Th. — *The Chevalier Gluck and the leading motive*. Fantasia, in cui si finge un sogno e relativa intervista con Gluck sul *motivo conduttore* e la sua origine (dalla *Revue de Paris*). — *An interview with Mr. Harrison M. Wild* (A conductor and his critics). — Il dirigente è Mr. Thomas e l'orchestra quella di Chicago. — *An appreciation of Brahms*, by G. D. Gunn. — *The songs of Robert Franz*, by Sydney Preston Biden. — Camillo Saint-Saëns pubblica una bellissima sintesi di studî profondi di filosofia sul tema: *Spiritualism and Materialism* (dal francese). — *Editorial Bric-a-Brac*. Rivista di vari interessi musicali in America; del pianista Harold Bauer di Parigi; dell'orchestra di Thomas. — *Noteworthy Personalities*. — *Things here and there*. Rivista interessante di varietà. — *Reviews and Notices*.

Febbraio. — *The XIXth Century and national schools of music*, by W. S. B. Mathews. L'A. discorre dei diversi indirizzi della musica odierna in Germania, in Francia e in Russia con qualche accenno al risveglio americano. — *Dudley Buck on the future of Music*. Opinioni personali che esigerebbero sviluppo. — *Symphony since Beethoven*. Hugues Imbert, in risposta a Felix Weingartner, tratta de' musicisti francesi. — E. Simpson, in un articolo intitolato: *An American farm, some musical history, and a visit to Johan Swendsen*, fa la storia del *Quartetto Ursin*, di origine Norvegese, e si occupa particolarmente dello Swendsen e della sua carriera. — *Noteworthy Personalities*. — *Finck's « Songs and Song-writers »*. E. Swagne discorre di un nuovo libro di Finck. — *University Music from the Professor's standpoint: a letter from Professor Stomley*. — *Editorial Bric-a-Brac*. Sul pianista Godowsky e i suoi concerti a Berlino — nel prossimo anno Godowsky darà concerti in tutta l'Europa; — sui concerti dei pianisti Dohnanyi e Ossip Gabrilswitsch in America; — di varii interessi musicali americani e dell'opera inglese. — *Things here and there*. Rivista varia e corrispondenze dall'Europa. — Solite altre rubriche.

Musical Record (Boston).

Febbraio, Marzo, Aprile. — Questa Rivista è composta di molti brevi articoli educativi, storici, critici, di curiosità, ecc., fra i quali notiamo: *The music of the future: Two opinions*. — *Harold Bauer*. — *The Disciple as Learner*. — *Form in Music* (by Percy Goetschius) *Edward Elgar: A Sketch*. — *Training of Children Voices*. — The Weak Fingers. — *Childhood Songs*. — *Training Audiences Method* (J. Zozier). — *On discovering Geniuses*. — *Form in Music* (Goetschius). Il testo è intramezzato da musica e ad ogni fascicolo mensile s'accompagnano due *album* di musica per pianoforte e canto e pianoforte.

sical Times (Londra).

— *Victoria our beloved Queen.* — *The sisters of two great com-nnerl Mozart* (molto interessante). — *Spiritual Songs,* by J. Bennet. *England in the nineteenth century* (F. G. E.). — *Hans von Bülow* (recensione del V volume degli scritti del Bülow). — *Occasional it to Couterbury on new century's day.* — *Professor Niecks on* — *Arthur Sullivan.* — *Reviews.* — Musica.

Giuseppe Verdi. — *The sisters of two great composers.* II, *Fanny* — *Music in England in the nineteenth century* (F. G. E.). — *Royal days of Arthur Sullivan.* — *Ear Training.* — *Reviews.* —

Sir John Goss (schizzo biografico del distinto organista inglese — *Hymn-Tunes.* — *Permissible Fifths.* — *Occasional Notes.* — Musica.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

⁂ **Parma.** *Società dei Concerti del Regio Conservatorio di Musica.* — 5° *Concerto* dell'anno sociale 1899-900 (XXXV). — Mercoledì 21 novembre 1900.

PROGRAMMA.

1. ROSSINI G., *Sinfonia* all'opera « *Torwaldo e Dorliska* ».
2. VERDI G., a) *Ballabile* « *L'Estate* » nell'opera « *I Vespri Siciliani* ».
   MANCINELLI L.: b) *Andante-Barcarola* dagli « *Intermezzi* » per la « *Cleopatra* ».
3. BEETHOVEN L., *Ouverture* al ballo « *Prometeo* », op. 43.
4. WAGNER R., *Siegfried-Idyll.*
5. SCHUMANN R., a) *Abenlied* per quartetto d'archi.
   BRAHMS J., b) *Allegretto grazioso* dalla « *Sinfonia N. 2* » op. 73.
6. MENDELSSOHN L. F., *Ouverture* (op. 89) all'opera in un atto « *Il ritorno in patria* ».

L'orchestra è composta di professori ed alunni del R. Conservatorio e di soci d'arte.

Direttore: G. Tebaldini.

⁂ — 1ª *Esercitazione* degli alunni. — Giovedì 20 dicembre 1900.

PROGRAMMA.

1. MOZART W. A., *Ouverture* all'opera « *Le Nozze di Figaro* » per orchestra. Dirige l'alunno Candiolo G. (Anno 7° di composizione).
2. REINECKE C., « Undine » *Sonata* per flauto e pianoforte:
   a) *Allegro*; b) *Intermezzo*; c) *Andante tranquillo*; d) *Finale.* — C. Ceard (Anno 4°, prof. Cristoforetti).
3. HAYDN G., *Quartetto* in *Sol min.* (op. 74, n. 3):
   a) *Allegro*; b) *Largo assai*; c) *Minuetto*; d) *Finale.* — Bonaretti F. (Anno 5°, prof. Franzoni). Azzi G. (Anno 6°, prof. Mantovani). Pedretti P. (Anno 7°, prof. Franzoni). Franceschini A. (Anno 7°, prof. Carini). L'esecuzione dei num. 2 e 3 è affidata all'alunno Pizzetti I. (Anno 8° di composizione).
4. BAERMANN C., *Solo fantastico* per clarinetto. — Maldotti A. (Anno 6°, prof. Cassani, che accompagna al pianoforte).

a D., *Andante sostenuto* per quattro violoncelli. — Veroni G., Fran-
A. (Anno 7°). Cornaglia F. (Anno 5°). Cacciali I. (Anno 6°, pro-
'arini).

Divertimento per fagotto, con accompagnamento di pianoforte. —
U. (Anno 6°, prof. Jori). Caccialli U. (Anno 9°, prof. Ficcarelli).

L., *Ouverture* all'opera « *Il portatore d'acqua* » per orchestra.
alunno Barilli B. (Anno 4° di composizione).

Tebaldini.

Esercitazione di classe. Lunedì 14 gennaio 1901. — Classe di pia-
M° Cav. Stanislao Ficcarelli.

ndelssohn F.: a) *Bourrée*; b) *Allegro* (Lami B., anno 2°).

lementi M., a) *Notturno*; b) I. tempo della sonata in *Si minore*
E., anno 4°).

Traumes Wirren (Cariot C., anno 5°).

Paradisi P., a) *Il fabbro armonioso*; b) *Presto* (Caggiati G.,

Mendelssohn F., *Meditazione religiosa*; *Moto perpetuo* (Tedoldi A.,

nprovviso in *Fa diesis* (Anelli M., anno 6°).

– Sgambati G., a) *Melodia*; b) *Toccata* (Corazzi E, anno 7°).

, *Sonata* (appassionata), *Allegro assai, Andante con moto, Allegro
po* (Cacciali U., anno 9°).

ma con variazioni per due pianoforti (Anelli M., Corazzi E.).

Concerto dell'anno sociale 1899-900 (XXXVI). Sabato 16 marzo 1901.
della « *Berliner Kammermusik-Vereinigung* », composta dei solisti
reale di Berlino. — Signori professori: Ernest Ferrier (Pianoforte);
(Flauto); Emile Heise (Oboe), Oskar Schubert, *virtuoso della Casa*
etto); Hugo Rüdel (Corno); Heinrich Lange (Fagotto).

Programma.

A., « *Quartetto concertante* » in *Mi b maggiore*, per Oboe, Clari-
rno e Fagotto, con Pianoforte:
gro; b) *Adagio*; c) *Andantino con variazioni.*

Sestetto in *Si b maggiore* (op. 6) per Pianoforte, Flauto, Oboe, Cla-
Corno e Fagotto:
egro; b) *Larghetto*; c) *Gavotte*; d) *Andante quasi allegretto*;
e vivace.

C., *Capriccio* su arie danesi e russe in *Si b maggiore* (op. 79) per
e, Flauto, Oboe e Clarinetto.

, *Quintetto* in *Mi b maggiore* (op. 16) per Pianoforte, Oboe, Cla-
Corno e Fagotto:
ve. Allegro ma non troppo; b) *Andante cantabile*; c) *Rondò. Al-
non troppo.*

nenica, 17 marzo 1901, il Prof. Cav. Giuseppe Lesca, ordinario di
R. Istituto superiore di Magistero femminile in Firenze, tenne una
guente tema: *Poeti e Poesia*, e lesse:

I. Poesia campestre: *La sementa,* di Giovanni Pascoli.

Poesia filosofica: *Attollite Portas!* di Arturo Graf; *I due fanciulli,* di G. Pascoli.

II. Poesia umanitaria: *Nel carcere di Ginevra,* di G. Pascoli; *Nel penitensiario di Volterra,* di G. Lesca.

Poesia eroica: *La rapsodia garibaldina,* di G. Marradi; *Congedo,* di G. Carducci.

Direttore: G. Tebaldini.

Opere nuove e Concerti.

*** La nuova opera di Siegfried Wagner, *Herzog Wildfang,* non ebbe fortuna nè a Monaco nè a Lipsia.

*** Al *Hoftheater* di Berlino venne accettata la nuova opera *Feuersnoth,* di Ric. Strauss.

*** L'ottava sinfonia (*Do min.*) di A. Bruckner ebbe a Mannheim un successo entusiastico.

*** Uno straordinario successo ha avuto il poema sinfonico di Riccardo Strauss, « *Ein Eldenleben* », nel settimo *Concerto Filarmonico* di Lipsia.

*** A Brema si è eseguito il Prologo orchestrale sinfonico di M. Schillings sul « *Re Edipo* », di Sofocle.

*** La sinfonia in *Re maggiore,* di Sgambati, ebbe favorevole accoglienza a Montreux.

*** I *Concerti storici* della Società Bohn di Breslavia (Vedi *recensione* in questo fascicolo) destarono il più vivo interesse nel pubblico. La stampa applaude alle nuove idee feconde nell'arte e nella cultura.

*** Il programma del *Concerto storico* del signor W. Hlawatsch, di Pietroburgo, conteneva i nomi seguenti: Adam de la Hale, Andrea Gabrieli, Palestrina, Merulo, Bird, Frescobaldi, Monteverdi, Cavalli, Buxtehude, Pachelbel, Dondrieu, Corelli, Haendel, J. S. Bach, Padre Martini, Tartini, Beethoven, ecc. Sala affollata; successo enorme.

*** La sinfonia *in Si minore* di Arensky, eseguita a Lipsia dall'orchestra Winderstein, fu accolta col massimo favore.

*** La sesta sinfonia di Glazounow ebbe esito splendido a Magdeburgo.

*** Paul Bazelaine è un fanciullo prodigio: a undici anni egli ha suonato recentemente ad Amburgo il Concerto per violoncello in *La minore* di Saint-Saëns e molti altri pezzi di Bach e Popper; il piccolo virtuoso fu ammirato.

*** Riccardo Strauss diresse recentemente il suo « *Heldenleben* » in due Concerti a Barcellona e il suo « *Don Chisciotte* » a Wiesbaden.

*** Il concerto per Violoncello di Eugenio d'Albert fu eseguito per la prima volta a Budapest.

*** Una *Ouverture* di Berlioz (op. I) fu eseguita a Monaco sotto la direzione del Weingartner: è un lavoro interessantissimo, eccitante, sviluppato con grande slancio.

de interesse suscitò a Vienna il concerto diretto dallo Stawenhagen
i Wagner e Liszt, fra cui la *Sinfonia Dante.*

resentazioni di opere nuove:

omar, di Th. Erler, in Plauen.
chen von Heilbronn, di F. Lux, ad Augsburg.
eline, di L. Thuille, a Brema.
fortuna, di R. Prochàzcha, ad Altenburg.
elo, di C. Cui, a Mosca.
rcel Durand, di A. Larrocha, a S. Sebastiano.
Vendetta, di E. Lefebvre, ad Algeri.
rlotte Corday, di A. Georges, a Parigi.
Alling, di A. Eberhardt, in Ulm.
ah, di C. Dibbern, in Amsterdam.
ia, di E. Enna, a Copenhagen.
ndglocken, di J. Erb, in Carlsruhe.
u Baresch, di E. Caudella, a Bukarest.
ig Drosselbart, di G. Kulenkampff, a Lipsia.
sa, di M. J. Erb, a Lipsia.
er a Venezia, di W. v. Baussern, a Weimar.
etanz, di L. Thuille, a Vienna.
zog Wildfang, di S. Wagner, a Monaco.
sikaa, di A. Bungert, a Dresda.
rte, di X. Leroux, a Parigi.
danga, di T. Breton, a Madrid.
terreno neutro, di C. Gramman, ad Amburgo.
ue-Dame, di P. Tschaïkowski, a Riga.
fille de Tabarin, di G. Pierné, a Parigi.
Roi Dagobert, di M. Lambert, a Parigi.
Sire de Framboisy, di Maynard, a Bruxelles.
utwerbung, di F. Neumann, a Linz.
dko, di Rimski-Korsakoff, a Pietroburgo.
Meiliefvan Gulpen, di M. Boumann, all'Aia.
Regina della fonte, di L. Lacombe, a Sondershausen.
Princesse d'Auberge, di J. Bloks, a Lione.
vanni di Lorena, di V. Joncière, a Berlino.
alka, di A. Dvorak, a Praga.
ri di fanciulle, di C. Buongiorno, a Cassel.
natos, di R. Francke, a Schwerin.
yra, di F. Braga, a Rio de Janeiro.
Hochländer, di F. v. Holstein, ad Altenburgo.

rancoforte sul Meno, l'Oratorio « *La leggenda di S. Bonifacio* », di
, ottenne un rimarchevole successo.

ettanto avvenne pel nuovo Oratorio secolare: *Ekkehard,* di U. Roehr,
k.

rzog Wildfang », di Siegfried Wagner, ebbe un bel successo al Teatro
di Lipsia.

*** Entusiastico successo ebbe a Praga il lavoro del Bossi, *Canticum Canticorum*, eseguito dalla Böhnische Gesangverein.

Concorsi.

*** Il premio di 1000 franchi, offerto dall'Accademia di Belle Arti di Bruxelles per un Concerto di pianoforte e Orchestra, fu vinto da Louis Delune, scolaro di E. Tinel.

Wagneriana.

*** Diamo il programma delle rappresentazioni wagneriane estive al nuovo Teatro *Principe Reggente* a Monaco di Baviera, costrutto sul tipo del Teatro *Wagner* a Bayreuth:

Die Meistersinger von Nürnberg: 21 e 25 agosto; 2, 10, 14 e 26 settembre;
Tristan und Isolde: 23 e 27 agosto; 4, 12 e 20 settembre;
Tannhaüser: 29 agosto; 6, 16, 22 e 28 settembre;
Lohengrin: 31 agosto; 8, 18 e 24 settembre.

Oltre gli artisti ordinari del *Hoftheater*, vi prenderanno parte i signori: Georg Anthes, Emil Gerhaüser, W. Grüning, J. Baptist Hoffmann, Theodor Reichmann, Albert Reiss, Fritz Schrödter, Ernst Wachter, Hermann Winkelmann; le signore: Pelagie Greeff Andriessen, Laura Hilgermann, Gisela Standigl.

Direttori d'orchestra saranno: B. Stavenhagen, H. Zumpe, H. Röhr, Fr. Fischer.

Le rappresentazioni incominciano alle ore 5 pomeridiane; i biglietti costano 20 marchi.

*** *Tristano e Isolda* è stato rappresentato in inglese per la prima volta ad Hull. La stessa opera ha suscitato interesse generale a Edinburgo.

*** A Lione è andato in scena, per la prima volta su terra francese e con gran successo, il « *Siegfried* ».

*** La Società Riccardo Wagner di Mannheim si è sciolta, destinando la rimasta somma di 750 marchi a scopi benefici.

*** A Dresda qualche giornale s'è lamentato di non veder risolta ancora la questione del monumento a Wagner. Così a Lipsia. Un primo fondo in danaro fu stabilito in ambe le città a quello scopo. Si attende ora la organizzazione di Comitati.

*** A Parigi il Chevillard, direttore dei Concerti Lamoureux, diede una esecuzione completa e magnifica del *Rheingold* con un successo colossale.

*** È morta a Merano Alessandra von Schleinitz in età di 59 anni. Essa fu legata da grande amicizia con Riccardo Wagner, sulle opere del quale scrisse parecchi studi.

*** Alla città di Lipsia sono pervenuti in eredità 6000 marchi destinati al monumento di Wagner.

*** Dal novembre del 1871 fino alla fine di dicembre del 1899, in Italia si ebbero 1673 rappresentazioni di opere del Wagner, cioè in media 61 all'anno.

*** L'anniversario della morte di Wagner fu celebrato, in tutte le scene della Germania, colla rappresentazione di opere del Maestro. Fra tutte, *Tristano e Isolda* ebbe ancora il massimo degli onori.

*** La *Walküre* è stata eseguita per la prima volta in lingua russa al Teatro Imperiale di Pietroburgo con enorme successo.

*** A Torino si sta preparando un'esecuzione dell'intera trilogia *L'anello del Nibelungo*. Le rappresentazioni avrebbero luogo probabilmente nel prossimo mese di novembre e dicembre.

Nuove Pubblicazioni.

*** *Famous Composers and their Works.* Philip Hale and Louis C. Elson, Editors, J. B. Millet Company, Boston.

Due numeri di una nuova dispensa di questa opera sono stati pubblicati. Il primo tratta dei *Critici musicali e della Critica*; il secondo dei *Direttori e della direzione d'orchestra*. Segue un articolo sui *Compositori francesi*. I precedenti fascicoli ebbero una vendita di 40.000 copie.

*** *Joseph Joachim.* A biography. By Andreas Moser. Translated by Lilla Durham.

Monumenti.

*** Un grazioso monumento si è inaugurato, a Varsavia, al compositore nazionale polacco Stanislao Moniuszko, nel *foyer* dell'Opera imperiale.

*** Antonio Carlos Gomes, il compositore del *Guarany*, ha il suo monumento a Campinas nel Brasile, dove egli nacque l'11 giugno 1839.

Varie.

*** Il 78mo *festival* renano sarà a Colonia il 26, 27 e 28 maggio.

*** La Biblioteca del Conservatorio di Parigi ha ereditato da Weckerlin la maggior parte delle composizioni per pianoforte di Chopin nell'autografo originale.

*** La città di Jena, che ha da qualche tempo una *Casa di riposo per gli scrittori tedeschi*, avrà fra non molto anche una *Casa di riposo per musicisti*.

*** Il violinista Kubelik ha dato a Vienna, nella passata stagione, sette concerti.

*** La collezione di autografi di Artaria fu venduta al Ministero prussiano per il culto. Il numero delle opere inedite è grandissimo: la raccolta fu pagata 200.000 marchi.

*** Nell'anno 1900 sono stati esportati dall'America del Nord istrumenti musicali pel valore di 1.500.000 dollari.

*** In un concerto di beneficenza datosi a Berlino, il prof. O. Fleischer fece eseguire antica musica greca, cristiana ed ebraica, pare con non molto godimento degli uditori.

*** Quanto prima sarà inaugurato il nuovo teatro reale di Atene.

*** A Francoforte fu eseguito un poema sinfonico intitolato « *Sadko* » (tratto forse dall'opera omonima).

*** Il direttore dell'opera al Covent Garden, durante la stagione esti
Otto Lohse.

*** A Monaco, in un concerto storico della *Scuola corale*, furono,
eseguite composizioni di E. Felice dall'Abaco (1702-1742) e di Agostino
(1674-1688).

*** In un concerto della Singakademie di Vienna fu eseguita, con m
cesso, una composizione di Gustavo Mahler « *Canto elegiaco* ».

*** Il Ministero prussiano del Culto ha stabilito di concorrere con
marchi, come prima rata, alla pubblicazione dei « *Monumenti della m*
Germania ».

*** Le opere di Spontini sono a torto dimenticate ovunque. Appen
giornali tedeschi hanno ricordato quest'anno il 50° anniversario della su
Eppure egli aveva dominato per vent'anni, solo e sovrano, all'opera di
dove, nel 1884, ebbe luogo l'ultima rappresentazione del *Ferdinando Co*
transit.....

*** Francoforte sul Meno ha avuto la prima esposizione delle c
E. Berlioz.

*** Il *Ciclo-Gluck* a Praga si chiuse col *Paride ed Elena*, una rivela

*** Arturo Sullivan ha lasciato una sostanza in danaro di 750.000
mobili ed oggetti preziosi per un milione.

*** L'imperatore d'Austria e il Ministero dell'Istruzione hanno assegn
rendita al compositore Ugo Wolf, da molto tempo affetto da una mal
cervello.

*** Un *Museo Chopin* sarà prossimamente inaugurato a Varsavia.

*** Un'opera postuma di Sullivan, *The Esmeralda Isle*, si sta prepa
Savoy-Theater di Londra.

*** A Würzburg, il nuovo poema sinfonico « *Sakuntala* », di F. Scha
ebbe buonissimo successo.

*** A Mannheim si ricostruirà il famoso Gran Teatro Ducale.

*** A Monaco, Camillo Chevillard ebbe un notevole trionfo dirigendo
certo di musica francese coll'orchestra Kaim.

*** A Magonza, nei giorni 14, 17, 18, 19 e 20 aprile, ha avuto luogo il
di Beethoven sotto la direzione di F. Weingartner.

*** Il pianista A. Siloti sarà direttore dei prossimi concerti della *So*
larmonica di Mosca.

*** A Dresda si è eseguito un nuovo *Quartetto* in *Re minore*, di F.

*** L'opera *Maura*, di Paderewski, deve essere eseguita per la prim
a Dresda.

*** Il direttore d'orchestra Nickisch si presentò come pianista nel pr
certo di musica da camera al Gewandhaus di Lipsia suonando la parte
noforte nel *Quartetto di Brahms*, op. 26.

*** La sostanza di Brahms, di 210.000 fiorini, è divisa a metà fra la
Czerny di Vienna e la *Società Liszt* di Amburgo.

a nazionale « *Halka* », di Moniuszko, ebbe a Varsavia la sua 500ª one. Fu data per la prima volta nel 1858.

ma sinfonico di Cesare Franck, « *Le Chasseur Maudit* », è stato la prima volta a Wiesbaden, in un concerto dell'Orchestra Reale. Il nentato brillantemente, fu accolto con grande favore.

l Bauer ed Ernesto von Dohnanyi passano, negli Stati Uniti d'Amefo in trionfo, l'uno come pianista, l'altro come pianista e composi-Fritz Kreisler, il giovane ed eminente violinista austriaco.

nora Cosima Wagner è stata ricevuta dall'Imperatore di Germania, conferito intorno alle rappresentazioni-modello delle opere di Ricer, che avranno luogo all'Opera di Berlino.

a di Parigi dà 190 rappresentazioni all'anno; il Governo paga 800.000 coprire le spese; ma c'è sempre un gran *deficit*. Durante 23 anni ale ha rappresentato 41 opere nuove e 12 balli.

Musical Review di Boston: « IL *Maschere* di Mascagni è opinione sia un fiasco ». Ah, se fosse soltanto un'opinione!

Saëns non è solo un grande compositore, ma un astronomo, i cui pubblicati nel *Bulletin de la Société d'Astronomie*. Ed ora egli si losofia ed ha espresso le sue idee sul materialismo, l'idealismo, l'im-c. in un articolo pubblicato nella *Nouvelle Revue*.

Music » di Chicago non poteva in gennaio sapere del nuovo progetto r il Teatro *La Scala* di Milano dal Duca di Modrone. Del resto ne del Teatro, dopo il primo triennio, dovesse terminare come ha prevedeva il *Musical Record* di Boston due anni or sono.

000 studenti di musica in Germania, il 20 per cento sono forestieri ento sono femmine.

Messager è stato scelto a successore di Maurizio Grau come diretgione d'opera al Covent Garden.

e Reszke, il celebre tenore, riceve quest'anno 500.000 franchi per ppresentazioni.

pere in dieci ore. Dice la *Musical Review* di Boston: I cittadini di bero recentemente la fortuna di udire la Melba come *Gilda* nel *Rigo-*5 p. m., la Gadsky come *Santuzza* nella *Cavalleria* alle 4,45, e la *Tosca* alle 8 p. m.

Hipkins, autore del libro *A description and History of the Piano-* nominato membro del Consiglio del *Royal College of Music* di decreto del re Edoardo VII, in sostituzione di Sir Arthur Sullivan. s introdusse il nuovo *diapason* in Inghilterra, e nei suoi scritti i piani Silbermann del palazzo di Postdam sono una imitazione del li Cristofori, primo inventore del pianoforte.

Necrologie.

*** H. Barbedette, musicografo, è morto recentemente a Parigi in
72 anni.

*** Bernardo Mettenleiter, morto a Kempten, s'era acquistata una ce
tazione come compositore di musica sacra.

*** Adolfo Gunkel, eccellente violinista e compositore pieno di talent
ciso da una donna, con un colpo di revolver, durante una corsa in tram
a Dresda.

*** A Monaco è morto, in età di anni 78, il fabbricante di pianofor
cesco Kaim, che fondò l'Istituto e l'Orchestra Kaim.

*** Il pianista e compositore Luciano Vieuxtemps è morto in età di
Era fratello del celebre violinista.

*** Pietro Leonardo Benoit, compositore di *Lucifero*, *Carlo Corday* e d
sacra, ecc., morì ad Anversa l'8 marzo.

*** Jules Barbier, provveditore di libretti per Meyerbeer, Halévy, ecc
giorni presenti, autore di numerosi poemi e note commedie.

*** Philippe Gille, che scrisse parecchi libretti (Manon, Lakmé, ecc.)

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

lastico del Liceo musicale Rossini di Pesaro pel 1898-99 (anno XVII).
Pesaro. A. Nobili.

menico Cimarosa nel primo centenario della sua morte: 11 gen-
01. In-8°, con 3 tav. — Napoli. Tip. Fr. Giannini e figlio, — L. 5.

Bellini a Roma; brevi appunti storici. In-16°. — Roma. Tipo-
Cuggiani.

G. Verdi (1813-1901). In-16°, con ritr. — Firenze, G. Barbèra.

, *A Giuseppe Verdi.* Versi. In-8°, con ritr. — Abbiategrasso.
ini.

Ianuale del canto gregoriano. In-8°. — Mondovì. Tip. Vescovile.
30.

C., *Trattatello sul modo di ben cantare.* In-8°. — Milano. Carisch
nen. — L. 1,25.

Le Maschere », soggetto di L. Illica, musica di P. Mascagni.
aio 1901. Album-ricordo. In-8°, fig. — Milano. Tip. G. Martinelli
L. 1.

FRANCESI

H., *Guide de l'amateur d'ouvrages sur la Musique, les Musiciens*
éâtre. Précédé d'un Essai de classement d'une Bibliographie générale
usique. In-8°. — Paris. Fischbacher. — Fr. 1.

La Lutherie. 1 vol. — Paris. J. Fissore. — Frs. 3,50.

Les ancêtres du Violon et du Violoncelle. Les luthiers et les fabri-
rchets. 2 vol., in-8°, — Paris. Schmid. — Frs. 30.

Jean-Jacques Rousseau, musicien. 1 vol., in-8°, fig. — Paris.
her. — Frs. 5.

TEDESCHI

Batka R., *Die Musik der Alten Griechen.* In-8°. — Prag. F. Ehrlich.

Brecher G., *Richard Strauss.* Eine monograph. Skizze. — Leipzig. H. Se

Berlioz H., sein Leben u. seine Werke, v. Arth. Hahn, Dr L. Vol Pochhammer, etc. In-8°. — Leipzig. Seemann.

Frimmel Th., *L. V. Beethoven (Berühmte Musiker).* In-8°. — Harmonie.

Hanslick E., *Aus neuer u. neuester Zeit* (Der modernen Oper IX Tl.). I Berlin. « Allg. Verein f. deut. litterat. ».

Harmonie-Kalender. Violine « zur Begleitg. » durch d. J. 1901. Fol. — Harmonie.

Jadassohn S., *Melodik u. Harmonik bei R. Wagner.* In-8°. — Harmonie.

Heuser K., *Wie spiele ich am besten Klavier?* In-8°. — Leipzig. Rein

Köckert A., *Im Gesangverein. Vorträge üb. einige der f. den Cho nothwend. theoretisch-prakt. Kenntnisse der Musik, der Stimmorgan Singens.* In-8°. — Leipzig. Gebr. Hug.

Kothe B., *Abriss der Musikgeschichte.* 6 Aufl. In-8°. — Leipzig. Leuc

Krause T., *Ueber Musik u. Musiker.* 3 Reden. In-8°. — Berlin. E. S.

Liszt's F. Briefe hrsg. V. La Mara. 5 Bd. Briefe an Fürstin C. Say genstein. In-8°. — Leipzig. Seemann.

Merian H., *Mozarts Meisteropern.* In-8°. — Leipzig. Seemann.

Musiker- u. Dichterbriefe an Paul Kuczynski. In-8°. — Berlin. Harm

Nossig A., *J. J. Paderewski.* In-8°. — Leipzig. H. Seemann.

Pfohl F., *Führer durch R. Wagner's Oper: « Tannhäuser ».* Eine pr Kritik. 4. Aufl. In-8°. — Leipzig. Reinboth.

Plass L., *Die deutsche orchestrale Tonkunst in Gefahr.* Eine Denk-Sc Berlin. A. Parrhysius.

Possart E., *Hermann Levi.* Erinnerungen. München. C. H. Beck.

Reinecke C., *« Und manche liebe Schatten steigen auf ». Gedenkblä berühmter Musiker.* In-8°. — Leipzig. Gebr. Reinecke.

Riemann H., *Musikalische Rückblicke.* In-8°, 2 Bde. — Berlin. Harm

— *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900).* In-8°. — Spemann.

— *Präludien u. Studien.* Gesammte Aufsätze zur Aestetik, Theorie u. Ge der Musick. 2. Bd. In-8°. — Leipzig. H. Seemann Nachf.

Schnerich A., *Die Frage der Reform der Katolischen Kirchenmusik* — Wien. Gerold u. Co.

Segnitz E., *Carl Reinecke.* In-8°. — Leipzig. Seemann.

, *Was muss man v. der Musikgeschichte wissen?* In-8°. — Berlin. z.

sikalische. III. **Bélart H.,** *Richard Wagner in Zürich* (*1849-1858*). — Leipzig. Seemann.

ner F., *Die Symphonie nach Beethoven.* 2 Aufl. In-8°. — Berlin. r.

INGLESI

V. Foster, *The opera past and present:* an historical sketch. — York. Scribner.

H. C., *The art of modulating.* In-8°. — London. W. Reeves.

., *The new opera glass.* Containing the plots of the most popular and a short biography of the composers. 4. ed. In-12°. — Leipzig. nboth.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Andreoli Guglielmo. — *Deux Morceaux pour Piano, Barcarolle, Sér melancolique.*

Già li annunziammo; ora vengon ristampati dagli editori Hug di Zurigo.

Blumenthal Sandro. — Op. 2, 4. *Zwei Quintette für P.forte, zwei Vio Viola und Violoncell.* — Leipzig. Ernst Eulenburg.

Bossi M. Enrico. — Op. 101. *Six Morceaux pour Piano.* — Hug Frè Già annunziato.

Carl Paez. — Berlin. D. Charton.

Il primo non s'impone forse abbastanza per carattere; v'è maggior natur nell'adagio e nel finale (alla *Tarantella*), di effetto e esente da luoghi co

Cattanei Carlo. — *Suite passionnée.*

Pezzi per pianoforte, inspirati ognuno ad un pensiero poetico. Affinchè l' non si lagni del nostro silenzio a suo riguardo, diremo la verità: sullo s di questa *Suite* si è già scritta in Italia troppa musica da teatro, la qua piacere a certo pubblico; uno stile simile non sarà mai accettato per buono musica da camera dai filarmonici di qualche gusto.

Da Venezia Franco.

Annunziamo la ristampa per cura degli editori Hug di Zurigo delle co zioni per P.forte, Op. 3, 5, 7, che altra volta già segnalammo all'attenzio lettori.

Falconi Alfonso. — Op. 39. *Pezzi di nozze (per P.forte). Notturno. nata. Valse.* — Leipzig et Zürich. Hug Frères.

Floridia P. — Op. 10. *Six Pièces pour Piano*: *Masurka*; *Au lac du Klö Rêverie*; *Chant de la jeune fille*; *Bavardage*; *Légende*; *Valse-Capri* Leipzig et Zürich. Hug Frères.

Piacevoli per l'idee, in carattere e scritte con gusto, sono pagine che me favore.

Giuseppe. — Op. 39. *Deux Morceaux pour piano.* — Hug Frères.
nnziato.

i Luca. — *Due Composizioni per Piano. Romanza. Scherzo.* —
g et Zürich. Hug Frères.

A. — Op. 4. *Tantum ergo* a quattro voci ed organo. — Torino.
rosino.

Fritz. — Op. 29. *Concert* (G moll) *für Violoncello und Orchester,
r-Auszug.*

nö. — Op. 87. *Deux Morceaux pour Violon et Piano.* — Leipzig.
Forberg.

bert. — Op. 30. *Quartett N. 2 in* A moll *für P.forte, Violine, Viola,
Violoncell.*

. *Trio N. 2 in* Es dur *für P.forte, Violine und Violoncell.* —
g. F. E. C. Leuckart.

ione non si sostiene sempre ugualmente; qua e là buone cose, in com-
composizioni di effetto.

essandro. — Op. 26. *Pezzi per P.forte, Preludio, Romanza, Ma-
, Novelletta, Serenata.*

. *Minuetto, Arietta, Gavotta.* — Zürich et Leipzig. Hug Frères.

i Gino. — *Romanze.* — Milano. R. Fantuzzi.

Vadham Horace. — Op. 30. *12 Symphonische Präludien und Fugen.*
ipzig. Breitkopf und Härtel.

mo l'opera importantissima dell'eminente polifonista, e in particolare
I. 12 (dedicata a Cam. Saint-Saëns) in contrappunto quadruplo, la cui
eresserà gli studiosi.

ilio. — « *Hohe Messe* » *für gemischten Chor, Solostimmen und Or-
r, Clavier-Partitur.* — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

tende piuttosto a quello d'oratorio e alla ricerca dell'effetto; pur-
suna pagina si distacca vigorosa da quell'uniforme mediocrità.

ger Josef. — Op. 191*b*. *Sextett für P.forte, Flöte, Oboe, Clarinette,
tt und Corn (nach dem Clavier-Trio N. 4 in* F dur). — Leipzig.
C. Leuckart.

di carattere, la semplicità e naturalezza delle idee raccomandano e
mpatica questa composizione.

n Georg. — Op. 25. *Trio N. 1 in* F *für P.forte, Violine und Vio-
l.* — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

to compositore ci ricordiamo d'aver in passato annunziato qualche co-
i l'artista s'è fatto maturo e dimostra nel *Trio* che abbiam sott'occhio,
slancio; è un pezzo di effetto brillante.

Autori antichi.

Joh. Seb. Bach. — *6 Praeludien und Fugen für Orgel, für das P.f zwei Händen bearbeitet von Eugen d'Albert.* — Leipzig. Rob. Forl

— *Praeludien und Fugen für Orgel, für P.forte zweihändig bearbeitet v gust Stradal.* — Leipzig. Edition Schubert.

Oggi i maggiori pianisti amano intercalare nei loro programmi le comp originali per organo di Bach; e le trascrizioni succedono alle trascrizio 'Albert dobbiamo i Preludi e Fughe in *Do* min., *Sol* magg., *Fa* *La* magg., *Fa* min., *Re* min.; allo Stradal i Preludi e Fughe in *Sol* *Re* min., *Mi* bem. maggiore. Mentrechè il d'Albert è più sobrio nell'effe Stradal, che già apprezzammo quale trascrittore abilissimo, tenta di trad piano la potente sonorità dell'organo, e l'opera loro avrà certo il favo pianisti.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi

✣ MEMORIE ✣

La musica in Italia nel secolo XVIII

secondo le impressioni di viaggiatori stranieri.

(*Cont. e fine*, V. vol. VII, fasc. 4°, pag. 698, ann. 1900).

***

Il 1758 è un anno fecondo di descrizioni di viaggi in Italia. Dopo la Du Bocage abbiamo l'abate Morellet, dopo l'abate Morellet il Grosley, uno dei più importanti osservatori stranieri delle cose nostre nel secolo XVIII.

L'abate Morellet (1727-1819), che ebbe qualche fama tra i « filosofi » come difensore di Voltaire ed entrò all' Accademia francese, scrisse la relazione del viaggio da lui fatto in Italia in occasione del conclave tenutosi dopo la morte di Benedetto XIV. È più curioso di scienza che d'arte, tanto che, quando si reca a trovar Tartini a Padova nel dicembre, si compiace più a discuter con lui di acustica che a sentirlo suonare « un *capriccio* que je trouvais médiocre », perchè « il n'avait plus de doigts et fort peu d'archet ». Ma la sua conversazione era vivace e lo dimostrava uomo di « beaucoup d'esprit ».

Tartini voleva fare accettare dall'Accademia delle Scienze
rigi il suo sistema sul principio dell'armonia (1). Il Morelle
non aveva letto l'opera del Tartini, credeva che egli non
« d'autre prétention que de faire recevoir comme véritable bas
damentale le troisième son qui résonne lorsqu'on en fait entendre
autres, expérience qui lui appartient ». Si accorse invece che
linista aveva idee molto più vaste: « il veut assigner le pr
principe physique de l'harmonie; il rejette la coïncidence d
brations et il prétend le trouver dans le rapport de certaines *ord*
à certaines *abscisses:* il prétend que ce rapport est toujours le
que celui des termes de la proposition harmonique et il prou
passant que son principe est universel dans l'ordre physique e
est une des clefs du système de l'univers ».

Temendo che l'Accademia non leggesse il suo lavoro « qui e
mal écrit et qui est une énigme perpétuelle », Tartini ne avev
un piccolo estratto di 4 pagine in folio, ma il fisico Morelli di
disse a Morellet che « la partie mathématique de l'ouvrage e
mauvaise ». Morellet parlò poi al violinista dell'esperienza di De
nella quale si sentono risuonare sul cembalo e negli strum
fiato diversi suoni che in nessun modo si possono riguardare
gli armonici del suono fondamentale. E Tartini gli disse c
canto suo aveva fatto esperienze analoghe ed aveva trovato
si toccano insieme i suoni *ut*[1] *ut*[2] *sol ut*[4] *mi sol* si sente un
armonico più basso che il suono *ut.* E per ottenere questo ris
accordava il cembalo per quinte esattamente giuste.

Nel suo soggiorno a Roma il Morellet riporta grande impre
dal concerto dato al popolo per la festa di S. Luigi dall'amb
tore di Francia, Rochechouart. Al palazzo di Francia in piazza S
cello l'ambasciatore « avait fait établir un orchestre d'instru
à cordes sur un échafaud dressé au devant de la façade et un
orchestre d'instruments à vent vis à vis à l'autre côté de la
place, chacun composé de plus de cent instruments ». Il popol
entusiasmava uscendo in frequenti esclamazioni: O benedetto,

---

(1) Lo pubblicò nel 1767 a Padova col titolo: *De' principii dell'armon
sicale contenuta nel diatonico genere.* Cf. TIPALDO, *Biografia degli ital
lustri*, II, 315-16.

gusto, piacer di morire! (*sic*), ma i Francesi, commenta il Morellet, « dépourvus du sens auquel s'adressent les sons et avec des oreilles doublées de maroquin, comme nous le disait Caraccioli, l'ambassadeur de Naples », non ci sentivano che « du bruit ».

Quando avremo ricordato ancora un cavaliere Litta, che il Morellet conobbe a Milano e gli fornì occasione non solo di sentir ogni giorno buona musica, poichè era pure discreto compositore, ma di comporre uno scritto *De l'expression en musique* (1), potremo passare ad uno dei più importanti fra i viaggiatori che, visitando la penisola, ne ricavarono impressioni musicali, Pierre Jean Grosley.

Questo letterato (1718-1785), che dalla nativa Troyes, da lui ampiamente illustrata, seppe, caso insolito negli scrittori di provincia, allargar la sua fama ai centri maggiori dello spirito e della coltura francese, venne per la prima volta in Italia come addetto alla tesoreria generale dei viveri dell'esercito durante la guerra di successione austriaca. Non eran tempi da visitare da artista la penisola (2), ma gliene rimase nell'animo un tal desiderio che, appena gli fu possibile, ci tornò e, già s'intende, compilò le sue brave *observations* sui nostri usi e costumi.

Le prime edizioni di quest'opera assai notevole vanno sotto il nome di « deux gentilhommes suédois »; nelle altre il Grosley mise il suo nome.

Il viaggio comincia dal Piemonte a metà circa del 1758 ed abbonda di osservazioni assai giuste framezzate di *boutades* che non han fondamento nessuno. Dove diamine può, per esempio, il Grosley aver pescato — ed il Lalande poco più tardi gli ruba la peregrina notizia — che « les Turinois sont regardés par les Italiens comme les Gascons de l'Italie »?

Ma noi non ci vogliamo occupare di lui che nelle sue relazioni colla musica e, tralasciando di spigolare ciò che di curioso e d'importante si riscontra nell'opera sua su altri argomenti, restringia-

---

(1) Fu pubblicato nel *Mercure* del novembre 1771 e nelle *Archives littéraires*, t. VI, p. 145. Vi si trovano idee ingegnose.

(2) Si trattenne nell'Alta Italia negli anni 1745 e 1746. Rimangono di questo periodo alcune *Lettres sur l'Italie* assai spiritose (*Œuvres inédites*. Paris, 1813, vol. II) e dei *Mémoires sur les campagnes de 1745 et 1746*. Amsterdam, 1777.

moci a metterlo a contributo per quanto si riferisce più dirett
al nostro assunto.

Della musica italiana il Grosley ha fin dal suo affacciars
penisola buoni saggi. Nelle prime città che incontra sente
il violino « avec tous les harpégements et tous les démanchem
in chiesa, anche nei villaggi, « l'office a tout l'air d'un c
chacun y chantant sa partie selon la portée de sa voix et
formant par des sons pleins et soutenus la basse de toutes ces pa
Più si va innanzi e più il gusto si affina, tanto che — simil
assai curiosa — l'Italia « peut-être comparée à un diapaso
Naples tient l'octave ».

Il soggiorno più lungo il Grosley lo fece a Venezia, ov'era
giato allo *Scudo di Francia*. A Venezia si legò d'amicizia c
doni (1) e collo Scarlatti e passò talvolta con loro giornate
Si terminavano con concerti pubblici e privati, cui il Grosl
suoi compagni — poichè il nostro, secondo l'uso del tempo, via
in compagnia e forse dei due gentiluomini svedesi cui attri
paternità dell'opera sua — erano ammessi sotto gli auspicî del
comico e del musicista. Una sera ebbero persino, così racconta, u
comica apposta per loro.

« Le Goldoni et le Scarlatti », citiamo testualmente il G
« voulant nous donner une idée de leur théâtre dans une sai
tous les théâtres étaient fermés, avaient pris la peine de rass
une troupe d'élite, qui dans le sallon du théâtre de Saint Jean
sostome nous donna une des meilleures pièces en ce genre ».
biamo proprio credergli?

Non v'eran teatri aperti, ma musica se ne sentiva dovunq
piazza S. Marco ove talvolta « un homme de la lie du peup
cordonnier, un forgeron avec les habits de son métier comme
air: d'autres gens de sa sorte se joignant à lui chantent cet
plusieurs parties avec une justesse, une précision et un goû
peine rencontre-t-on parmi le plus beau monde de nos pays s
trionaux ». Meglio ancora nelle comunità religiose e nei famos
servatorî. Mentre visitano ai Servi la tomba di fra Paolo

---

(1) Il Goldoni però nelle sue *Memorie* nulla dice in proposito.

« toute la jeunesse de la communité était à l'orgue qu'elle touchait alternativement. Comme je leur criais *viva* et *bravo*, le plus habile se mit au clavier et me régala de cinq ou six morceaux de différents caractères, tous aussi bien choisis que bien exécutés ».

Dei Conservatorî nota come la musica sia la parte capitale d'una educazione « qui parait plus propre à former des Laïs et des Aspasies que des religieuses ou des mères de famille ». Comunque siasi, non si può rimanere indifferenti alla musica brillante che vi si eseguisce, specialmente a vespro. « Elle est exécutée pour la partie vocale et pour la partie instrumentale uniquement par les filles de la maison que l'on voit à travers la grille garnie d'un crêpe léger, se trémousser et se donner tous les mouvements qu'exige l'exécution de la musique la plus vive: le tout presque toujours à l'italienne, c'est-à-dire sans battement de mesure ». Un mottetto che sentì il Grosley sotto la direzione di Scarlatti fece poco effetto perchè il maestro « le battait à la napolitaine, c'est-à-dire en employant le *levé* où les autres italiens emploient le *frappé* ».

Nella chiesa di S. Lorenzo il giorno del santo titolare il Grosley assistette alle funzioni, rese più solenni da un'esecuzione musicale *monstre*. Erano quattrocento tra voci e strumenti sotto la guida del *Sassone*, compositore, s' intende, della musica. « Cet orchestre appliqué au revers du portail, en face de l'autel, embrassoit toute la largeur de l'église qui dans sa totalité forme une espèce de grande salle plus large que longue: il était élevé du sol à la hauteur de douze pieds ou environ et distribué en compartiments systématiques et enjolivés avec goût ainsi que les colonnes qui portoient toute la machine par des rubans, des guirlandes et de la toile bouillonnée ».

Parecchie file di seggiole che voltavano la schiena all'altare erano disposte in mezzo della chiesa e non furono rimosse nemmeno durante la messa grande, che durò la bellezza di cinque ore (*sic*) « aussi chaudes qu'il étoit possible de les avoir à Venise dans le mois d'Août ». Le monache, tutte gentildonne, andavano e venivano a due grandi inferriate presso l'altare e facevano conversazione distribuendo rinfreschi a cavalieri ed abati che col ventaglio in mano stavano in cerchio attorno alle inferriate. Il celebrante ed i suoi assistenti stavano quasi sempre seduti « et ayant pour coup d'œil le

dos de toute l'assemblée suoient et s'essuyoient, paroissant attendre le dîner avec la plus vive impatience ».

Il giorno dell' Assunta simile spettacolo nella chiesa omonima. « Là la musique étoit partagée en deux chœurs qui se réunissoient pour certains morceaux. Toute cette musique malgré la variété et la complication de ses parties s'exécutoit sans battement de mesure. Le compositeur n' est occupé qu'à exciter du geste ou de la voix comme un général d'armée l'est de ceux qui vont à la charge ».

I teatri di Roma suggeriscono al Grosley le solite tirate sugli eunuchi e sulle loro voci effemminate. Meglio una voce di donna anche meno perfetta o quella di un fanciullo che quei suoni flautati che escono da corpi « qui leur sont si peu analogues ».

Non può nascondere però una viva ammirazione per il culto che gli Italiani rendono alla musica. Per loro è una passione, un bisogno, « besoin relatif à leur tempérament sur lequel elle agit d' autant plus délicieusement qu'elle est plus bruyante ».

Ed a riprova di questo suo giudizio riporta una conversazione avuta con un prelato durante una festa in onore della promozione del cardinale Priuli data dal principe di Viana. Davano concerto i migliori musici di Roma. Lo sconosciuto prelato, presso il quale sedeva il Grosley, gli chiese quali fossero le sue impressioni. « Je lui répondis », scrive il nostro autore, « qu'à en juger par le plaisir qu'elle paroissoit faire aux connoisseurs je la croyois excellente, mais que je n'en entendois que le bruit. — J'aime la franchise de votre aveu, me dit le prélat en souriant, mais prenez patience: dans cinq ou six mois vous commencerez à sentir de la mélodie où vous n'entendez que du bruit. Vous êtes à cet égard comme un homme qui ayant vécu dans un souterrain passeroit subitement au grand jour. Les yeux éblouis n'aperceveroient rien et ils ne parviendroient que par degrés à démêler les objets et à les distinguer. — Mais, lui répliquai-je, si vos virtuoses visent plus au bruit qu'à l'harmonie... C'est à cela précisément que vous reconnaîtrez les mauvais ».

E qui il buon prelato gli raccontò un aneddoto del celebre Tartini. A detta sua, i migliori virtuosi d'Italia non si sentivano consacrati famosi, fintantochè non fossero stati giudicati dal grande violinista di Padova. E per ottenere un giudizio favorevole spiegavano « tous les tours d'adresse, de force et de souplesse: leurs doigts vo-

lent, leur archet pétille et lorsqu'ils ont fini: « Cela est brillant, dit froidement Tartini à la plupart, cela est vif, cela est très fort, mais cela ne m'a rien dit là, ajoute-t-il en portant la main à son cœur ».

Un'altra volta il Grosley si trovò in una conversazione, ove si affettava di riguardare la musica francese « comme une prononciation aussi mauvaise que choquante d'une langue que les Italiens seuls savent parler ». Essendo sopraggiunto un magistrato francese che soggiornava allora a Roma, il Grosley lo pregò di cantare qualche aria francese. Il magistrato cantò l'aria: « Du Dieu des cœurs on adore l'empire », e la cantò « avec l'air, le goût et les agréments des meilleurs chanteurs de Paris ».

Il Grosley credeva d'averla spuntata, poichè « les enchaînes de cet air excitoient dans nos Italiens un trémoussement que je regardois comme une expression d'admiration et de plaisir ». Ma quale non fu il suo stupore allorchè, terminata l'aria, vide gli uditori giunger le mani ed alzare gli occhi al cielo e li sentì recitare in tuono sordo e lamentevole il versetto: *Et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam.*

« Ils vouloient dire », chiosa il Grosley, « que dans l'air qu'on venoit de leur chanter ils n'avoient entendu que le verset du *Miserere*. Et en effet tous les mouvements d'admiration que les enchaînes m'avoient paru leur arracher, les ayant pressés de s'expliquer, ils me protestèrent que j'avais pris pour admiration ce qui n'étoit qu'indignation excitée par l'ennui porté à son dernier période ».

Napoli è, secondo il Grosley, il centro della musica in Italia, ma si risente « un peu, ainsi que les autres arts, du goût du terroir pour le *capriccioso* et le *stravagante* ». L'opera di Napoli è lo spettacolo più brillante, più grande, più magnifico dell'Italia e senza contrasto di tutta Europa: è variato da marcie, battaglie, trionfi. Truppe numerose, cavalli riccamente bardati, agili schermidori, tutto contribuisce a dar l'illusione della verità.

L'opera di quella stagione era il *Demofoonte* di Metastasio messo in musica dal Sassone (1). Tutta Napoli l'alzava alle stelle, giurando

(1) Vi cantavano il Babbi, Tommaso Guarducci, Carlo Ambrogio, la prima donna Caterina Gallo, Francesca Gabrielli e Maddalena Valle.

e spergiurando che nessun maestro aveva mai trattato così eccellentemente tale noto soggetto. Veniva in particolar modo applaudito il duetto che termina il second'atto, « mais les larmes se mêlent aux applaudissements dans l'ariette connue: *Misero pargoletto!* que Timante adresse à son fils qu'il tient dans ses bras. L'expression de cette ariette étoit celle de la nature. Les François présents à ce spectacle oublièrent eux mêmes l'air gauche du soprano qui remplissoit le rôle de Timante et la dissonance de sa voix avec l'énormité de sa taille, de ses bras, de ses jambes pour mêler leurs larmes à celles des Napolitains ».

Fioccavano naturalmente i *bis* ed allora « l'orchestre revient au prélude, le castrat se promène circulairement et reprend l'ariette. Cela se répète quelques fois jusqu'à cinq ou six fois et c'est dans ces reprises que le chanteur épuise toutes les ressources de la nature et de l'art par la variété des nuances qu'il répand sur les tons, sur les modulations et sur tout ce qui tient à l'expression. Quelque légères que soient ces nuances aucune n'échappe aux oreilles italiennes; elles les saisissent, elles les sentent, elles les savourent avec un plaisir appelé l'avant goût des joies du Paradis ».

Il Grosley termina le sue osservazioni sull'Italia con una lunga dissertazione intitolata: *Essai d'histoire comparée de la musique italienne et de la musique française* (IV, pp. 84-136), che fu tradotta dall'Hiller ed inserita nei n[i] 3-6 dei *Woechentliche Nachrichten und Anmerkungen der Musik* (1769) e gli valse pure una breve menzione nella *Bibliografia* del Lichtenthal e nel *Dizionario* del Fétis.

Vi ribadisce le osservazioni fatte nella descrizione del viaggio con qualche pizzico di erudizione ed esce in qualche giudizio meritevole di esser ricordato, come p. e. il seguente sull'organo in Italia. « Chaque note s'y fait sentir distinctement et le jeu plein, mâle et sévère répond à la majesté des lieux où cet instrument est admis. Il fait comme la basse continue de la psalmodie et joue ensuite sa partie, *piano*, sans la broder ni l'allonger par d'inutiles fredons dans les pièces mêmes où le champ lui est abandonné. Ceux qui ont entendu à Rome ou à Naples quelques-unes de ces musiques que l'orgue donne à l'Élévation en parlent comme de pièces composées et exécutées dans cette noble simplicité qui caractérise le sublime et qui l'accompagne toujours ».

***

Alla « colluvie di settentrionali » che veniva a passare alcuni anni « d'ineducazione » nell'Accademia di Torino, ove l'Alfieri dal « terzo appartamento » sdegnoso guardava al « primo appartamento », teatro di sfacciate preferenze usate ai paggi di Corte ed agli allievi forestieri, appartenne Edmund Rolfe, di Heacham Hall nella contea di Norfolk. Il suo *Continental Dairy* (1) o, come l'intitola il recente editore, E. Neville Rolfe, console britannico a Napoli, pronipote dell'autore, *Old world journey* (viaggio del buon tempo antico), ci dà preziosi ragguagli sulla vita dell'Accademia torinese, e qui non è il luogo di occuparsene (2), ma ci porge pure notizie non trascurabili sugli spettacoli, cui assistette a Torino ed in diverse altre città. Ce lo ricorda anche l'Alfieri nella sua mirabile autobiografia: complemento necessario del soggiorno all'Accademia era il viaggio d'Italia.

Del teatro Regio di Torino pare che il Rolfe fosse piuttosto assiduo frequentatore. Lo descrive minutamente, insistendo in particolar modo sulla praticità di certa macchina per trasportare cavalli e carri al piano della scena, come pure sui mezzi usati per allungarla. Così nella stagione di carnevale del 1761 potè vedervi rappresentata una battaglia « in cui v'era uno squadrone di circa 60 cavalli, che assalivano e si ritiravano con tanta regolarità che parevano in piazza d'armi. Si rappresentava allora l'opera *Tigrane* » (3).

Altri teatri ricorda, ma più per l'architettura che per gli spettacoli. Fu a Parma nel settembre ed ottobre del 1760 per il matrimonio dell'infante Isabella coll'arciduca Giuseppe d'Absburgo, poi Giuseppe II, la violinista di cui ci parla la Du-Bocage, e vi assistè « ogni sera ad un bellissimo spettacolo d'opera ». In aprile 1761 s'avviò a Venezia, dopo aver passato l'inverno all'Accademia, e, fer-

---

(1) E. Neville-Rolfe, *Naples in the Nineties*. Naples, 1897, Emil Prass. È una descrizione arguta e vivace dei costumi napoletani contemporanei, cui l'A. aggiunse la pubblicazione del diario del suo antenato.

(2) Cfr. un mio articolo sulla *Stampa* di Torino, 4 ottobre 1899: *Un compagno d'Accademia di Vittorio Alfieri*.

(3) Di Piccini. Vi cantavano Maddalena Parigi, Teresa Mazzoli, Pietro De Mezzo, Gaetano Guadagni, Carlo Nicolini, Antonio Gotti.

matosi a Verona, ne frequentò il teatro. Gli piacque mo
« non è molto grande, ma molto grazioso. Ne ho visti poch
siano piaciuti tanto: quanto alle voci, che è l'articolo princi
posso dire altrettanto ». Si trattenne per l'Ascensione a Venez
contenta di dire che i Veneziani vanno matti per l'opera, pi
gli altri Italiani; per la fiera fu a Vicenza e di nuovo a l

A Parma rimase parecchio tempo « on account of the Op
per le sue decorazioni, la musica e i balli è uno dei migli
d'Italia. « Secondo l'uso francese », scrive il Rolfe, « le da
lesche sono abolite e non mi par dubbio che di qui a qua
queste danze triviali (*low dancing*) non compariranno più
l'opera buffa. Presentemente Parma è una specie d'Accad
formare ballerini e presto potrà fornire a tutta Italia i mig
lerini che ora vengono da Parigi ». Ed aggiunge questo pa
che ha il suo pregio. « Qui ogni cosa è più cara che alt
un forestiero l'ingresso a teatro è di tre lire di Piemonte, n
abitanti pagano soltanto quindici soldi della stessa moneta

Il 13 luglio partiva per Reggio, ove risiedeva la Corte d
fiera, perchè v'era « un'opera molto buona, ma non però
quella di Parma ». E di là si spinse fino a Napoli, visitan
città, dei cui teatri nulla dice, salvo di Lucca. Vi si tratt
l'autunno del 1761 e nota che quella stagione d'opera « sel
of drawing many foreigners », era un richiamo dei forestier

***

Spicca tra i visitatori stranieri d'Italia nella seconda met
tecento l'abate Gabriel François Coyer (1707-1782), se non
per la curiosa particolarità di aver compiuto tutto il lung
col proprio legnetto guidato da un cavallo proprio. Così rac
teria da dare anche lui alle stampe il suo *Voyage d'Italie* (1
sotto forma di lettere indirizzate ad una « respectable A
Era il vero tipo dell'abate del secolo XVIII: le sue descrizion

(1) *Voyage d'Italie*, 2 vol. in-12. Paris, 1776, 1778, Duchesne.

per certi riguardi le sue *Bagatelles morales*, ma le osser-
ù profonde richiamano piuttosto alla mente il suo libro
lesse commerçante. Comunque, è un abate spregiudicato,
sia poco lontano dai sessant'anni, e, come loda le vene-
une belle carnation et d'une taille svelte », così parla, *en*
nce de cause, di materia teatrale. Possiamo quindi prender
icerone per gli anni 1763 e 1764.
in Italia dal Moncenisio, si fermò, com'è naturale, a To-
tò il teatro Regio e lo descrive « d'une grandeur dont les
pprochent pas ». Non vi assistè però a spettacoli, perchè non
ora di carnevale, e si dovette contentare « de l'opéra co-
ses bouffons ou leurs semblables qui ont donné tant de plaisir
eur à notre bonne ville de Paris ». Sentì la Guadagni,
nte actrice à qui on a crié bien des fuora »: Pugnani (1),
s avez admiré à Paris, plaisait à son ordinaire ». Nota che
no guardie in teatro: « ces gens-là veulent approuver ou
n ce qu'ils sentent: ils veulent être libres pour leur argent ».
sure que j'avance, » scrive da Milano l'11 ottobre, « les
'agrandissent. Celui de Milan est plus grand que celui de
Era quello sorto nel palazzo ducale sulle rovine del vecchio
nel 1708 e pur esso destinato a rimaner preda di un in-
25 febbraio 1776 (2). « La forme de la salle en quarré long
avorable aux spectateurs. Les loges appartiennent en propre
tel. Chacun éclaire la sienne, la tapisse à son gré, y met
s, en fait un cabinet d'assemblée: mais en l'absence du
re elle reste fermée du côté des spectateurs. Cela est-il
e de voir l'intérieur d'une loge vuide? C'est un problème
us donne à résoudre ».
ano sentì « la célèbre Paganina que Londres et Berlin
rée. On a bien crié des *fuora*. Ces fréquents *bis* pour des
ssez longues allongent beaucoup les spectacles ». Provano
modo che « les Italiens aiment les acteurs beaucoup plus
ne les aimons »: infatti non si contentano di applaudire

lebre violinista.
CUSANI, *Storia di Milano*, II, 160-61 e IV, 54-58.

ma « il crient en nommant *brava Paganina*, *bravo Grasioli*, *che viva Cespi* ». Al teatro di Milano vide « autant d'ecclésiastiques que de laïques », ma nessuno se n'adontava.

Da Bologna scrive entusiasmato: « Vous êtes trop jeune pour avoir entendu le chevalier Broschi lorsqu' il enchanta Paris et Versailles sous le nom de Farinello (1). Sur la foi de la renommée j'avais toujours regretté cette bonne fortune. Je l'ai entendu: mes oreilles en sont encore pleines ». Dove lo sentì? anzi è possibile che lo sentisse? Farinelli, tornato di Spagna, non cantò più in pubblico e quasi mai in privato.

Capitò a Roma all'aprirsi del carnevale del 1764. « Vous sentiriez-vous assez de courage », scrive appunto da Roma, « pour essuyer cinq heures d'opéra? En France nous y allons pour entendre et suivre la pièce: ici c'est pour la conversation ou pour se visiter de loge en loge: on n'écoute ou on ne s'extasie qu'à l'ariette. Il est vrai qu'on ne perd guère à la psalmodie du récitatif: mais les beaux vers de Métastase sont aussi perdus..... Je vous ai dit que l'on n'écoutait que l'ariette. Je me trompe: on prête aussi son attention aux récitatifs obligés plus touchants que les ariettes, qui vont rarement au cœur ». L'opera buffa è non meno frequentata dell'opera seria.

Uguale « fureur des spectacles » trova a Napoli, dove pur regna la carestia, ma « la bonne compagnie n'a pas encore faim ». Il teatro dell'opera presenta uno splendido colpo d'occhio, specialmente « lorsque le Roi l'honore de sa présence, ce qui arrive tous les dimanches ».

La « pièce du jour » è la *Didone abbandonata* (2), colla famosa Gabrielli, che fa la sua parte con tanta verità « qu'il faut que le pieux Énée ait bien de la dévotion pour résister aux charmes de sa voix et de sa figure ». Ad una monacazione sente Cafariello che « tâchait de soutenir sa gloire »: la musica eseguita era « on ne peut plus jolie ». Ma a Roma, per compenso, del « Miserere » d' Allegri dice che « ce sont des gémissements qui déchirent le cœur » (3).

---

(1) Nell'inverno del 1736-1737. Piacque perfino a Luigi XV che non amava la musica e particolarmente la musica italiana.

(2) Del Traetta. Cfr. Ademollo, *La più famosa delle cantanti italiane nella seconda metà del settecento* (Caterina Gabrielli), Milano, 1890, Ricordi; e Croce, *I Teatri di Napoli*, p. 505.

(3) Sulla musica nelle chiese notiamo questo accenno da Loreto: « Parmi les

Frequenti sono nei due volumi del Coyer le considerazioni sullo stato della musica e non manca in fine il suo bravo parallelo tra la musica francese e l'italiana, uno degli argomenti più triti di quel tempo. Ci contenteremo di riferire qualche giudizio più curioso. La musica da Torino a Napoli va sempre perfezionandosi: a Napoli tocca il colmo. Molti vi sono i conservatorî, che forniscono di soggetti tutta l'Europa. Più che altrove a Napoli la musica ha « une occupation continuelle », nei teatri, nei concerti pubblici, nelle case patrizie, nelle chiese, perchè « les Napolitains vivent plus par les oreilles que par les autres sens ». E così dal più al meno in tutta Italia. « Les violons, la harpe, le chant nous arrêtent dans les rues. On entend sur les places publiques un cordonnier, un forgeron, un menuisier chanter une *aria* à plusieurs parties avec une justesse, un goût qu'ils doivent à la nature et à l'habitude d'entendre des harmonistes que l'art a formés ».

***

« L'indigesta filza di epistole che si fingono scritte da inviati cinesi in Europa e compongono i sei volumi dell'*Espion chinois* (1) » sono, a giudizio dell'Ademollo (2), « piene di acrimonia così stupida, figlia di un'ignoranza così crassa e d'un'ostentazione di disprezzo così buffonesca » contro la nostra musica teatrale, che non meriterebbero di esser citate, se il famigerato cavalier Goudar, loro autore, non avesse avuto il suo quarto d'ora di celebrità, illudendosi di riformare il gusto in Italia col gridare « il delenda Carthago contro il melodramma italiano ».

Contentiamoci di darne qualche saggio. « Le Roi de Sardaigne », scrive nella lett. XI da Torino (tomo II, pag. 31), « passe pour avoir la musique la mieux entendue et on conclut de là que c'est un grand prince: par la raison qu'il sait se procurer une modulation parfaite

---

cantiques il y en a un qui est indiqué dans le livret de dévotion à l'usage des Français sur l'air des *folies d'Espagne* ».

(1) *L'Espion chinois*. À Cologne, 1765.

(2) *Un avventuriero francese in Italia nella seconda metà del settecento.* Bergamo, 1891.

et que l'harmonie dans l'administration forme une grande partie de l'art de régner.

« Il y a aussi un opéra italien à sa cour: mais je ne trouve pas que ce soit la meilleure pièce de sa musique. À l'opéra français on parle sans chanter, à celui d'Italie on chante sans parler. Un amant y fait une déclaration d'amour à sa maîtresse avec une seule voyelle qu'il roule pendant un quart d'heure dans sa bouche.

« Au spectacle du Palais Royal on gagne des insomnies, à celui de Turin on tombe dans des assoupissements. Les spectateurs y ont cet avantage qu'ils y sont aussi tranquillement que dans leurs lits: on y dormiroit paisiblement pendant les trois actes que dure l'opéra si on n'étoit réveillé de temps en temps par le bruit des ariettes ».

A Milano, come a Torino, si vedono sulla scena « deux ou trois châtrés qui vont, qui viennent et qui d'une voix efféminée chantent gaîment leur martyre ». A Venezia ci sono quattro « spectacles divins », i conservatorî, dove « à peu de frais on peut se donner ce saint divertissement ». Nella lettera XCI da Bologna (tomo III, pagina 166) vi è una pagina non priva di verità sulle condizioni della musica sacra. « J'allai dernièrement », scrive il finto chinese, « à ce qu'on appelle ici une grand' messe en musique. En entrant dans l'église je crus d'abord être à l'opéra: du moins il n'y a aucune différence quant à la composition. Entrées, symphonies, menuets, rigaudons, airs à voix seule, duos, chœurs, accompagnements de tambours, trompettes, timbales, cors de classe, hautbois, violons, fifres, flageolets, en un mot tout ce qui sert à former l'harmonie d'un spectacle se trouvoit employé à celui-ci.

« C'étoit un chef d'œuvre d'impiété. Quand le compositeur auroit fait une messe pour la déesse de la volupté il n'auroit pu employer des sons plus tendres ni des modulations plus lascives.....

« Il y a surtout un hymne adressé à la Divinité, dont le premier verset commence par ces mots latins *Tantum ergo*, qui est toujours très divertissant. Il est d'abord question d'un *adagio* tendre et voluptueux qui dispose l'âme à la tendresse. Ensuite vient un allegro qui la retire de cet état de langueur et qui la réjouit infiniment. Il finit par le mouvement vif et précipité du *rigaudon*, qui en Europe est celui qui invite le plus à la danse ».

***

Il *voyage en Italie* del Lalande (1) è uno dei più meritamente celebrati del secolo XVIII. Portando nell'osservazione degli usi, dei costumi, delle arti dell'Italia lo spirito d'indagine che fecero di lui uno dei più grandi astronomi di tutti i tempi, il Lalande lasciò in nove volumi una testimonianza preziosa del viaggio che compì nella penisola tra il 1765 e il 1766. Sarà dunque anche per noi una fonte importante di notizie, di aneddoti, di osservazioni sulla vita musicale del settecento.

Entrato in Italia dal Cenisio, il Lalande si ferma parecchio tempo a Torino e descrive minutamente il teatro Règio « le plus étudié, le mieux composé, le plus complet que l'on voit en Italie, le plus richement et le plus noblement décoré qu'il y ait dans le genre moderne ». Rimandiamo al testo del Lalande (I, 110 e seguenti), come abbiamo già fatto per altri, il lettore curioso di questi particolari, e contentiamoci di rilevare come il Lalande, diligentissimo raccoglitore di notizie statistiche, ci parli della società dei quaranta cavalieri, che esercivano l'impresa, col sussidio annuo della cassetta regia di 18000 lire, più le carrozze e i cavalli forniti pure dal Re. L'allestimento di un'opera, dice il Lalande, costa circa cento mila lire, perchè si hanno quasi sempre i migliori cantanti d'Italia. Però i palchi non costano più di 100 lire, l'ingresso 30 soldi e per abbonamento 12. Il teatro Carignano serve per le opere buffe. Di artisti torinesi ricorda il Lalande, elogiando « l'excellente musique » della Cappella regia, Somis « qui étoit un des plus fameux violons de l'Italie », Pugnani, Viotti, Giardini, i Besozzi, due oboisti e uno fagotto, e finalmente Pagin, Vachon e Lametti.

Del teatro di Milano, del Farnese di Parma, del teatro di Reggio non abbiamo che le descrizioni: del Ducale di Parma, ci dice il Lalande avervi veduto rappresentare il *Bajaset* d'Apostolo Zeno, messo

(1) *Voyage en Italie* per M. de Lalande. Seconde édition. A Paris, chez la Veuve Desaint 1786, 9 vol. in-12. La prima edizione sotto il titolo: *Voyage d'un français en Italie*, 8 vol. in-12, fu stampata nel 1769 « à Venise et se trouve à Paris, chez Desaint ».

in musica dal Bertoni, nota come lo spettacolo duri dal
mezzanotte e mezza ed abbia luogo di solito in maggio
seguendo poi la commedia francese ed in carnevale l'opera
A Bologna le « arts agréables » sono coltivate intensam
fatti vi si recluta la maggior parte dei suonatori delle
d'Italia. Il teatro (il Comunale allora allora edificato) è bell
frequentato, « aussi brillant qu'à Paris, du côté du bea
même dans nos plus grands jours d'opéra: les voyageurs ne
pas d'y aller quand ce ne serait que pour connoître à q
les femmes y portent le luxe », e per osservarne il caratte
et enjoué ». Vengono (e non era particolarità solo di Bol
compagnate dai loro cicisbei e talvolta si vedono « don
mains à baiser à ceux qui aspirent à le devenir sans que le
trouvent cela extraordinaire ».

A Firenze, descritto al solito il teatro della Pergola e
Cocomero (« le petit théâtre »), il Lalande riferisce un ane
rioso, di quelli di cui si potrebbe ripetere il noto: « se no
è ben trovato ». Un francese una sera appicca conversazione
abate e, parlando di teatri, l'ecclesiastico si lagna delle m
coltà che s'incontrano a serbare a Firenze i buoni artisti
forestiere che l'inverno precedente il migliore dei suoi cas
aveva fatto venire da Napoli l'aveva piantato in asso, che
nore s'era ammalato, che « de peur de voir déserter son Op
avoit renforcé les danseuses, qu'il en avoit une surtout qui
gure et ses talents faisoit l'admiration de toute la ville, m
anglois la lui avoit débauchée ». Sorpreso di tali discorsi
d'un prete il francese gli chiede chi sia. « Son l'imprendi
l'opera, per servirla », gli risponde e di fatti era proprio l'in

A Lucca le arti parvero al Lalande molto ben coltivate
alla musica, a giudizio anche del Genson « notre plus
violoncelle qui étoit en Italie en 1767 avec le prince h
Brunswick », in nessun luogo, nemmeno a Napoli, si potev
un'orchestra così perfetta come la lucchese, nè sentire una
quella della *Bastardina*.

Diffusissimo è il Lalande su tutto quanto riguarda Rom
dano quindi anche le informazioni, ma per lo più di cara
tistico, sui teatri (V, pp. 179-191), e specialmente sull'A

« le plus fréquenté de tous », sull'Aliberti, sul Tordinona, sul Capranica, ove si rappresentavano opere serie o buffe. Mancano le impressioni personali.

Queste sono riserbate al volume che tratta di Napoli, nel quale anzi un intero capitolo è dedicato alla musica ed agli spettacoli. « La musique », scrive il Lalande, « est surtout le triomphe des Napolitains, il semble que dans ce pays-là les cordes du tympan soient plus tendres, plus harmoniques, plus sonores que dans le reste de l'Europe; la nation même est toute chantante; le geste, l'inflexion de la voix, la prosodie des syllabes, la conversation même, tout y marque et y respire la musique; aussi Naples est-elle la source principale de la musique italienne, des grands compositeurs et des excellents opéras ». E cita oltre ai grandi nomi di Corelli, di Vinci, di Jommelli, di Durante anche quello più modesto di « M. Gibert (1), habile musicien françois, connu par les petits opéras de la Sybille, du Carnaval d'été, de la Fortune au village, d'Apelle et Campaspe », che risiede da parecchi anni a Napoli e coltiva la musica « dans la première école qu'il y ait et il puise à la source les musiciens dont on a besoin pour la France et dont il fait des recrues de temps à autre ».

Seguono le solite note sui « castrati » che possiamo anche tralasciare, qualche cenno sui teatri San Carlo, Fiorentini, Nuovo, e giudizi pur essi non nuovi sul Metastasio. Dei cantanti nostri biasima « le jeu (qui) est détestable en comparaison du nôtre ». I virtuosi « ne se donnent pas la peine de jouer »; quando lo fanno « c'est quelque fois d'une façon très familière et très peu respectueuse pour les spectateurs; ils saluent les personnes de leur connaissance, même au milieu de leur jeu, sans crainte de déplaire au public, dont l'indulgence autorise depuis longtemps cet abus: on peut aussi l'attribuer au peu d'attention qu'on donne au spectacle où l'on fait un bruit insupportable soit dans le parterre soit dans les loges ».

Nel volume del Lalande dedicato a Napoli, il sesto, è pure assai

(1) Paul-César Gibert (1717-1787). Parecchi dei castrati della cappella del Re di Francia a Versailles, tra cui Albanese, furono da lui scritturati a Napoli. Lasciò, oltre le opere citate, i *Solfèges ou leçons de musique*. Paris, 1783.

interessante il capitolo « Du travail des cordes à boyaux et des tanneries ». Napoli e Roma hanno quasi il monopolio della fabbrica delle corde per strumenti ad arco. Nonostante il segreto che i fabbricanti, cosa d'altra parte già notata dal Lalande in Francia, serbano sui loro procedimenti, l'illustre viaggiatore potè avere, mercè la gentilezza del sig. Angelo Angelucci, molti ragguagli. L'Angelucci, che aveva negozio « près de la fontaine des serpents », era il più stimato commerciante in questo genere ed impiegava nelle diverse parti del Regno più di cento operai. Rimandiamo il lettore che fosse curioso di questi particolari al libro del Lalande (VI, 407-414).

Anche a Venezia trova il Lalande materia di dedicare un intero capitolo agli spettacoli (VIII, pp. 204-215). Dopo Napoli Venezia è « l'endroit de toute l'Italie où la musique est la meilleure et la plus cultivée »: ma nel suddetto capitolo il Lalande parla assai più di commedie che di musica.

Qualche cenno ancora su Padova e Verona, sotto il rispetto musicale, e basti del Lalande. Di Padova nota che la musica della chiesa del Santo è composta di quaranta persone, sedici per le voci e ventiquattro strumenti e tra essi Tartini, Antonio Vandini di Bologna « fort estimé pour le violon (1) », l'oboista Matteo Bissioli di Brescia, il piemontese Vallotti « maître de chapelle l'un des plus estimés de l'Italie » (2).

A Verona, ricorda il Lalande che in novembre 1765 vi si rappresentava l'*Antigone*, parole di Metastasio, musica di Giuseppe Sarti. « Ce spectacle étoit composé sérieusement: il y avoit surtout une actrice qui a paru depuis peu en Italie avec une voix surprenante. Elle s'appelle Aguiari, mais on la nomme plus communément la Bastardina (3), parce qu'on prétend qu'elle est batarde née à Ferrare:

---

(1) Violoncellista, non violinista, come asserisce il Lalande. Fu amico intimo di Tartini, col quale si trovò a Praga nel 1723 e quindi per tre anni al servizio del conte Kinsky. Cfr. Vidal, *Les instruments à archet*, II, p. 373.

(2) Vercellese (1697-1780). Fu per molti anni maestro di cappella a Padova. Cfr. P. Fansago, *Elogi di Tartini, Vallotti e Gozzi* (Padova, 1780).

(3) Lucrezia Agujari-Colla nata a Ferrara nel 1743, morta il 18 maggio 1783. Si ritirò dalle scene nel 1780 e sposò il direttore d'orchestra Colla. La sua voce era veramente fenomenale ed entusiasmò i pubblici d'Italia e di Londra.

ıtablement rien entendu de si singulier que l'étendue
ilité de cette voix. Il y avoit aussi dans ce temps-là un
remière force à Verone, nommé Manzoli et une danseuse
, la *Mantuanina*, dont le nom propre est Maria Bur-
ces acteurs viennent passer à Vérone un temps mort pour
théâtres d'Italie et ne laissent pas d'y gagner beaucoup.
ine a 350 sequins ou 4200 livres pour une quinzaine de
ions, c'est-à dire pour le mois de novembre que dure
le spectacle coûte 40000 livres aux entrepreneurs. Aussi
beau; les étrangers y viennent en foule et les habitants
en sont très empressés. Dans le carnaval ils ont un opéra

***

a questo punto il famoso *Musical Tour* del Burney, ma
del musicologo inglese è troppo noto perchè occorra che
rmiamo sopra. Citiamo piuttosto il letterato francese Guys
), che nel suo *Voyage littéraire de la Grèce* (Paris, 1776)
e parecchie *Lettres écrites d'Italie* nel 1772, notandovi
, ove potè sentir buona musica, quella dell'abate Rossi
nze, il console Digne a Roma, la famiglia Anda ad Albano.
adenigo a Venezia l'autore ammirò la formosa Mme Balbi
a chanté avec la voix la plus douce, la plus séduisante et
les grâces du chant les plus jolies barcaroles, puis des
Elle a fait chanter le savant Biornhstaldt suédois (1), qui
t mourir de rire surtout quand elle l'a prié de se faire
l voulait lui plaire en chantant ».
o capitano al servizio del re di Prussia, J. W. von Archenholtz
2), viaggiò nel 1780 tutta l'Italia, salvo la Sicilia. Nella

---

rnståhl (1731-1779), dotto orientalista svedese, trascorse parecchi
ia. Fu pubblicato dopo la sua morte un suo libro di viaggi in di-
l'Europa: *Resa till Frankrike, Italien, Schweiz, Tyshland, Holland,*
urkiet och Grekland, Stockholm, 1780-84, di cui esiste anche una
iana (Poschiavo, 1785). Non vi si trova cenno dell'aneddoto narrato

descrizione dei suoi viaggi, che pubblicò col titolo *England und Italien* (Leipzig, 1785 e di nuovo 1788) (1), tratteggiò poco benevolmente lo stato dell'Italia nell'ultimo quarto del secolo XVIII, onde diede di lui severo giudizio il Goethe nell'*Italiänische Reise* (2) e gli rivolse contro una fiera invettiva il *poeta irpino* (Filippo de Martino) nel *Penthecasticon in Germanum* (3), specialmente per il male che l'Archenholtz disse dei Napoletani.

Sentiamo però anche le sue testimonianze, magari con benefizio d'inventario. « Gli spettacoli teatrali » dice di Venezia « si svolgono su sette teatri: opera seria e buffa, balli, commedie, farse e marionette. I tre primi generi non saprebbero destare interesse in coloro che hanno frequentato tali spettacoli a Parigi, Londra o anche a Roma, Napoli, Torino e Firenze. La musica è abbastanza buona, ma i costumi sono poveri e la messa in scena miserabile ».

A Milano ammira il teatro della Scala nuovamente costrutto, « il più vasto ed il più bello di tutta Italia », il ricco e bello apparato del ballo *Cleopatra*, ma protesta « non aver mai veduto trattare in modo così miserando un soggetto eroico ». Parlando di Firenze, nota come il Granduca preferisca il teatro di commedia all'opera, come nei palchi si giuochi durante lo spettacolo, si faccia chiasso quando si canta ed invece silenzio, appena incomincia il ballo, che è del resto di pessimo gusto. « I Fiorentini » aggiunge colla sua solita malevolenza « al pari degli altri Italiani aborrono da ogni spettacolo che faccia pensare ed applaudiscono tutto ciò che può grossolanamente titillare i loro sensi ». Uguale malevolenza spira in ciò ch'egli dice di altre città. A Livorno il forestiero paga doppio l'ingresso al teatro; in caso di rifiuto gli si nega l'ingresso; i Livornesi si giustificano dicendo che son loro che contribuiscono alle spese ed han diritto di imporre una sopratassa agli stranieri. A Genova lo spirito d'economia, proprio di quella repubblica, domina anche negli spettacoli.

---

(1) Esistono parecchie edizioni della traduzione francese col titolo: *Tableau de l'Angleterre et de l'Italie.* Bruxelles, 1788; Strasbourg et Paris, 1788; Leipzig, 1801.

(2) Lettera 2 dicembre 1786.

(3) Cfr. D'Ancona, *L'Italia alla fine del sec. XVI*, p. 568; e B. Croce, *Eleonora de Fonseca Pimentel*, p. 15.

Non bisogna aspettarsi di vedervi quelle opere splendide che si rappresentano anche in città molto più piccole. Se capita a Genova un cantante di qualche reputazione, ciò non può essere che d'estate, quando quasi tutti gli altri teatri d'Italia sono chiusi e quindi si può avere uno spettacolo con minore spesa.

Di Roma l'Archenholtz rammenta il *Miserere* dell'Allegri « sublime et inimitable qui serait bien digne d'être détaillé par un Allemand », ed insiste specialmente nella passione che hanno i Romani per gli spettacoli, istituendo un parallelo tra il gusto musicale dei Romani e quello dei Napoletani.

I Romani, egli dice, disputano ai Napoletani la gloria di essere i migliori conoscitori di musica dell'Italia. Molti accordano loro questo primato, ma bisogna riconoscere che mancano ai Romani i mezzi di perfezionarsi, mentre a Napoli abbondano. I Romani però a sostegno della loro tesi allegano che tutte le opere che piacciono a Roma sono sempre applaudite a Napoli, quelle invece che a Napoli hanno ottimo successo, sono talora fischiate a Roma.

Entusiasmo ce n'è e molto nei teatri romani. Applausi, grida di gioia, chiamate sono cosa abituale: spesso l'autore dell'opera che sta in orchestra vien trasportato, seduto, come un trionfatore, sul suo scanno, sul palcoscenico. Jomelli, racconta l'Archenholtz e non so se è da credergli, fu l'ultimo che ebbe tanto onore; l'anno seguente un'altra opera sua non piacque ed il popolo infuriato lo costrinse a lasciar l'orchestra e ad uscire dalla sala. Il maestro, così svergognato, non volle mai più tornare a Roma (1). Al Mysliweczek (2), secondo l'Archenholtz, poco mancò toccasse un caso consimile. Fortuna per lui ch'era protetto dall'arciduca Ferdinando ed il pubblico lo risparmiò, ma l'opera era veramente « détestable ».

---

(1) L'Archenholtz probabilmente vuole piuttosto alludere agli insuccessi toccati dallo Jomelli a Napoli dopo il suo ritorno dalla lunga dimora a Stuttgart. Da Roma appunto si era allontanato per passare al servizio di quella Corte.

(2) Giuseppe Mysliweczek detto il *Boemo* (1737-1781), studiò sotto Pescetti a Venezia e scrisse giovanissimo per Parma, indi per Napoli, Roma e Monaco. La sua prodigalità lo costrinse a sostenere frequenti lotte colla miseria. Morì a Roma e fu sepolto per cura del suo allievo Barry in S. Lorenzo in Lucina. La Gabrielli diceva che nessuno aveva mai scritto meglio per la sua voce.

Per il decennio 1775-1785 le testimonianze dei viaggiat
abbastanza numerose, ma in fondo poco importanti. Abbi
Dutens (1730-1812), ***Mémoires d'un voyageur qui se repose***
gevoli per tanti altri riguardi, un aneddoto curioso su un
torinese, il marchese di Priero. Ad un concerto, cui assisteva
e dove cantava la Gabrielli e suonavano Pugnani ed i fratelli
« un vallet de chambre entra avec une grande corbeille cou
marquis leva la serviette et prit dans la corbeille une tabati
qu'il donna à la Gabrielli, une épée riche à Pugnani, un étu
une montre à l'autre et les renvoya tous aussi satisfaits
roissoit l'être lui même ».

Nelle ***Lettres d'un voyageur anglois*** (2), che sono dell'irland
tino Sherlock e sollevarono grandi pettegolezzi per i giudiz
tati, anzi le sciocchezze, che vi si contengono, si trovano p
il d'Ancona, « cose notevoli ». Quanto a musica ci sarebb
più da rilevare uno dei soliti paralleli tra la musica italian
cese e qualche aneddoto su canterine e ***musici*** (3).

Nel Moore, ***View of society and manners in Italy*** (4),
oltre a molte considerazioni sulla politica di Venezia, raggu
nuovi, ma ben presentati sui teatri veneziani. « On ne pai
bagatelle à la porte, ce qui donne le droit d'entrer au parte
l'on a la faculté d'examiner tout à son aise et de se décid
place que l'on veut occuper. » A teatro la gente per bene
più in maschera e così anche le dame possono scendere in

(1) Paris, 1807, 3 vol. in-8.

(2) Ho consultato l'edizione (anonima) di Neufchâtel 1781: ne esistono
altre, per cui consulta d'Ancona, l. c., p. 687.

(3) A Napoli « la race des sirènes n'est pas encore éteinte: il y a
de femmes qui chantent divinement, mais elles se changent quelquefois
Ces métamorphoses n'arrivent que dans le pays magique de l'opéra (!!)
Sempre a Napoli: « Un soprano venait de finir un air: et je disois à
(che stava seduta accanto a lui): Cet homme a bien chanté. Ce n'e
homme, dit-elle, c'est un ***musico:*** il a fort bien chanté: c'est l'amant
duchesse que vous voyez là. — Est-il possible? — C'est vrai, elle a
aimé.....: maintenant elle ne veut que des ***musici*** » (p. 66-67).

(4) London, Straham, 1781. Ne conosco solo la traduzione francese ***E***
société et sur les mœurs des Italiens. Lausanne, 1782.

dei loro cavalieri serventi: i palchi sono scuri, ma la scena
ne illuminata, ecc.
na si fa più attenzione allo spettacolo che a Venezia: certi
ascoltano con molta devozione. Il pubblico se ne sta a mani
ogli occhi semichiusi, trattenendo il respiro. Una giovinetta
si mette a gridare di mezzo alla platea: Oh! Dio, dove sono?
e mi fa morire. Ad una prima rappresentazione un tale
rivolto al maestro: Meriterebbe d'essere nominato maestro
lla della Madonna e di guidare i cori degli angeli!
ualche altro aneddoto qua e là ci sarebbe da spigolare;
le *Lettres sur l'Italie* del Dupaty (1) un giudizio sul vio-
ardini (2), il cui violino « est une voix ou en a une, il a
es fibres de mon oreille qui n'avaient jamais frémi. Avec
nuité Nardini divise l'air! avec quelle adresse il exprime le
outes les cordes de son instrument! avec quel art en un
pure et travaille le son! » ed il giudizio sull' « opéra des
cui assiste a S. Ignazio di Roma in occasione della festa
Luigi Gonzaga. E davvero meritava il nome di opera perchè
romène, on cause, on rit, on fait foule autour des orchestres ».
o sa quanta parte occupi nella vita di Goethe il suo viaggio
nel 1786-87 e quanto perciò sia stato studiato il bel libro,
o di pensiero, così pieno di profonde impressioni, dell'*Ita-
Reise* (3). Di musica però il Goethe non parla a lungo.
enza il 19 settembre 1786 assiste alla rappresentazione di
« del cui libretto mediocrissimo formavano l'argomento tre
ed il loro rapimento dal serraglio. La musica non era cattiva,
abilmente d'un dilettante. Non vi ho trovato un motivo nuovo
mi abbia colpito ». Degli esecutori gli piace solo la prima
r la bella voce, la naturalezza, la graziosa e piacevole fisio-
il contegno decentissimo, per quanto trovi che le si prodighino

. Dupaty (1746-1788), *Lettres sur l'Italie écrites en 1785*. Delle molte
ne ne furono fatte ho sott'occhio quella di Parigi, 1796.
ro Nardini (1722-1793), allievo di Tartini. Quando lo sentì il Dupaty
ro di cappella della corte granducale.
tgart und Tubingen, 1816, 8°. La traduzione italiana, molto mediocre,
illa. Milano, 1877.

applausi esagerati ed in complesso lo spettacolo stanchi, perchè dura fin dopo la mezzanotte ed egli « non vede l'ora di andarsi a riposare ».

A Venezia, ai Mendicanti, (lettera 3 ottobre 1786) il Goethe provò una forte emozione musicale. « Le ragazze », egli scrive, « eseguirono un oratorio dietro una grata: la chiesa era affollatissima di persone, bella musica, stupende le voci. La parte di Saulle, personaggio principale del poemetto, era sostenuta da un vecchio. Non avevo idea di una voce della natura di quella, alcuni passi della musica erano bellissimi, il testo adatto al canto, ma di una lingua mista fra il latino e l'italiano, che faceva proprio ridere, se non che la musica trova quivi largo campo a spaziare. Disturba però e spiace il noioso battere del maestro. « Tutto quel picchiare (col rotolo di musica) distruggeva tutta l'impressione della musica... ogni armonia. Pare impossibile che il maestro, essendo musico, non lo senta e che voglia rivelare la propria presenza con quel maledetto fracasso, mentre sarebbe pur meglio cercasse far conoscere il pregio della sua musica colla perfezione dell'esecuzione. Sapevo che regnava quest'uso in Francia, ma non credevo doverlo trovare in Italia, dove il pubblico pare esservi assuefatto ».

Nella stessa lettera il Goethe parla dello spettacolo del S. Moisè. « La musica », dice, « difettava di carattere, mancava ai cantanti l'anima, che sola può sollevare e perfezionare tale sorta di spettacoli. Non si potea dire però che nessuna cosa fosse propriamente cattiva, ma due donne soltanto facevano il loro possibile se non per cantare addirittura bene, almeno per far buona figura ed ottenere applausi. Erano giovani, belle, vispe, dotate di buona voce. Gli uomini per contro avevano voci mediocri, erano freddi e pareva che non si dessero il menomo pensiero del pubblico ».

A Roma (lettera 22 novembre) a Santa Cecilia udì « una specie bella e nuova di musica. Nella stessa guisa che si eseguiscono concerti di violino e d'altri strumenti si eseguivano colà concerti di voci in modo che una voce, p. e., il soprano, era quella predominante, la quale eseguiva gli assoli, accompagnata di quando in quando dai cori e sempre poi, come ben si comprende, dall'orchestra. L'effetto di quella musica era bellissimo » e gli piacque assai più dell'opera *I Litiganti*, cui si recò alla sera, senza potervisi trattenere.

***

e Andres (1740-1817), letterato spagnolo, che ha lasciato
cia luminosa nella storia delle relazioni letterarie tra Italia
a nel secolo XVIII, permise che fossero stampate le lettere
da lui scritte al fratello durante i sei anni di permanenza
(1785-1791). Dalle ***Cartas familiares del abate D. Juan
a su hermano D. Carlos Andres dandole noticia del viage
a varias ciudades de Italia*** (1) stralciamo qualche impres-
isicale.

suno spettacolo », scrive da Mantova il 1° gennaio 1789
I, p. 238), « ho potuto godere dei più celebrati in Venezia,
ello, per così dire, spirituale, degli oratorî nei Conservatorî ».
pettacolo unico nel suo genere, quale non si vede in nes-
città di Europa. « Oir cantar y aun cantar bien à una mu-
nada tiene de extraordinario, pero oir cantar tantas y por
ar todas bien, y mucho mas oirlas y aun verlas tocar el
todos los instrumentos y tocarlos excelentemente, es cosa muy
inaria que no se puede desfrutar sin igual admiracion y
a que deleyte y placer ».

res fu certo nei teatri più famosi della penisola, ma si con-
accennare alla bellezza della loro costruzione e specialmente
ala e del S. Carlo, e non dice nulla degli spettacoli cui gli
assistere.

di tanti altri personaggi celebri del secolo decimottavo, anche
aziosa pittrice, Madame Vigée-Lebrun (1755-1842), si raffaz-
le memorie in quel periodo di produzione artificiale di simil
di componimento tra lo storico e il romanzesco, che corse
) al 1840 all'incirca. Pur non avendo nei *Souvenirs* (2) che
otto il nome di M^me^ Vigée-Lebrun la genuina narrazione delle
nde e le sue schiette impressioni su uomini e cose, vi tro-
na certa veridicità, che non permette di trascurarli.

ata dalla rivoluzione, la Vigée-Lebrun emigrò in Italia, come

lrid, Sancha, 1791-94, 6 vol. in-16.
is, 1835, 2 vol.

tanti altri fedeli per sentimento o per interesse alla Corte borbonica, e si trattenne specialmente a Roma ed a Napoli. A Roma nel carnevale del 1791 con Angelica Kaufmann andò a sentire Crescentini. « Son chant et sa voix », scrive l'autore dei *Souvenirs*, « à cette époque avaient la même perfection: il jouait un rôle de femme et il était affublé d'un grand panier comme on en portait à la Cour de Versailles. Ce qui nous fit beaucoup rire. Il faut ajouter qu'alors Crescentini avait toute la fraîcheur de la jeunesse et qu'il jouait avec une grande expression. Enfin, pour tout dire, il succédait à Marchesi dont toutes les Romaines étaient folles, au point qu'à la dernière représentation qu'il donna, elles lui parlaient tout haut de leurs regrets: plusieurs même pleuraient amèrement, ce qui, pour bien du monde, devint un second spectacle ».

Ebbe anche occasione di sentire in un concerto la famosa Banti (1), il che a Parigi, dove pure la cantante era stata parecchie volte, non le era mai stato concesso. « Je ne sais pas pourquoi », dice la pittrice, dalle cui labbra certo l'estensore dei suoi *souvenirs* raccolse dovizia di aneddoti, « je m'étais figuré qu'elle avait une taille prodigieusement grande. Elle était au contraire très petite et fort laide, ayant une telle quantité de cheveux que son chignon ressemblait à une crinière de cheval. Mais quelle voix! il n'en a jamais existé de pareilles pour la force et l'étendue: la salle, toute grande qu'elle était, ne pouvait la contenir. Le style de son chant, je me le rappelle, était absolument le même que celui du fameux Pacchiarotti, dont M^me^ Grassini a été l'élève ».

Ed aggiunge un aneddoto assai curioso. « Cette fameuse cantatrice était conformée d'une manière toute particulière: elle avait la poitrine élevée et construite tout à fait comme un soufflet: c'est ce qu'elle nous fit voir après le concert, lorsque quelques dames et moi furent passées avec elle dans un cabinet: et je pensai que cette étrange organisation pouvait expliquer la force et l'agilité de sa voix » (2). Possibile, ma non pare curiosa la scena da baraccone di carnevale col gabinetto riservato..... alle sole donne?

---

(1) Brigida Banti-Giorgi, 1759-1806.

(2) Riferisce anche il Fétis: « Après sa mort on ouvrit son corps pour connaître la cause de la puissance extraordinaire de sa voix et l'on crut pouvoir l'attribuer au volume considérable de ses poumons ».

poli la Vigée-Lebrun lasciò parecchi lavori del suo aggra-
nnello (1), tra gli altri un ritratto di Paesiello in atto di
re, che si trova ora al Museo di Napoli. Quell'inverno fece
freddo anche a Napoli e pittrice e modello si soffiavano
nto sulle dita. Si provò a far fuoco nello studio, ma « comme
upe bien plus en Italie d'avoir de la fraîcheur que de la
les cheminées sont si mal soignées que la fumée nous
. Les yeux de Paesiello en pleuraient et les miens aussi: et
nçois pas comment j'ai pu finir ce portrait ».
ello era allora nel più bel momento della sua gloria. Nel
elle contesse Scaromoski la pittrice assistette alla prima rap-
zione della *Nina* (2). La giudica « bien certainement un chef
, mais tel est l'effet de la première impression reçue que la
e de Paesiello, toute belle qu'elle était, ne me faisait pas
de plaisir que celle de Dalayrac (3): il faut dire aussi que
ugazon n'était pas là pour jouer Nina ».
Vigée-Lebrun non trascorse tutto il tempo dell'emigrazione
a, ma se ne allontanò dopo tre anni per recarsi in Russia e
Inghilterra. Nel partire dalla penisola si fermò ancora a
, dove coll'ambasciatrice di Spagna ricorda essersi recata « au
e pour le début d'une belle actrice agée de quinze ans au
que son chant et surtout son expression rendaient éton-
(4). Assistette anche « au dernier concert que donnait Pac-
i (5), ce célèbre chanteur, modèle de la grande et belle mé-
talienne. Il avait encore tout son talent: mais depuis le jour
parle il n'a jamais chanté en public ». E finalmente ram-
pure il canto celeste, angelico delle giovanette di uno dei fa-
nservatori e « plusieurs beaux concerts » cui intervenne a

. Bellier, *Dictionnaire général des artistes de l'école française.*
cantavano coll'incomparabile Celeste Coltellini, Luigi Tasca, Gustavo
i, Giuseppe Trabalza, Camillo Guidi.
layrac (1753-1809) ebbe gran voga a Parigi sul finir del secolo XVIII,
poco rimane delle sessanta e più opere che diede al teatro tra il 1781 e
La sua *Nina* è del 1786.
n mi è riuscito sapere di chi voglia parlare la Vigée-Lebrun.
44-1821. Si ritirò appunto dall'arte circa il 1792.

Milano, dove vi sono sempre « quelques fameux chanteurs et quelques grandes cantatrices ».

Il poeta drammatico spagnolo, D. Leandro F. de Moratin (1), ebbe nel 1792 dal suo protettore don Manuel Godoy, poi principe della Pace, l'onnipossente favorito di Carlo IV, un lauto sussidio per intraprendere un lungo viaggio a scopo d'istruzione. Dopo aver soggiornato per circa un anno in Inghilterra, venne nell'agosto del 1793 in Italia e vi rimase fino al settembre del 1796, prendendo come quartier generale Bologna e di là allontanandosi frequentemente per compier viaggi nelle diverse parti della penisola.

Nella importante pubblicazione delle *Obras postumas* del Moratin, compiuta per ordine e a spese del governo spagnolo (2), fu inserita la descrizione del suo *Viaje en Italia* « por el interes que inspiran las descripciones que hace de todas las ciudades que recorrió, de los monumentos de las artes que fué encontrando, las observaciones que iba haciendo y mas de una véz, por las ocurrencias felices con que, de cuando en cuando, alegra y ameniza este género de narracion, de suyo seco y duro ».

Tutto quanto si riferisce al teatro piace al Moratin, che fa oggetto di studio speciale la drammatica, ma si occupa anche del teatro musicale. Ci sarà dunque utile spigolare nel suo *Viaje de Italia* tanto più che è forse dei molti viaggiatori stranieri che visitarono l'Italia nel settecento uno dei meno conosciuti (3).

A Milano, che fu la prima città da lui visitata in settembre 1793, il Moratin ammira la Scala, allora chiamata Teatro Nuovo, e ne dà una lunga descrizione, della quale ci contenteremo di riportar pochi passi. « La sala », scrive, « eccettuati alcuni casi straordinari, non

---

(1) 1760-1828.

(2) *Obras póstumas* de D. Leandro F. de Moratin, publicadas de orden y á expensas del Gobierno de S. M.: Madrid, imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1867, 3 vol.

(3) Se ne valse però assai largamente il Cian, *Torino nei ricordi dei viaggiatori stranieri* (Nuova Antologia, 16 settembre 1898).

luce che quella che riceve dal teatro medesimo: il numero
umenti dell'orchestra varia secondo le occasioni: il giorno
ssistetti ad un'opera buffa ne contai sessanta: le decorazioni
stesse che quelle di Madrid, eseguite dai Taddei: il coro si
va di venti voci ed in alcune scene del ballo contai ottanta
sul palco, però mi pare difficile da credere che talvolta siano
nto, come dice Lalande nel suo *Viaggio d'Italia*. Notai che
co ha qui libertà di far ripetere i passi che gli piacciono: non
e con grida e schiamazzi come gl'Inglesi: però non cessa
o finchè l'attore non ricomincia *da capo* ».
e ammiratore di Bologna ne loda il culto per le arti belle
mente per la musica che vi « se cultiva con el mayor ardor »,
e in tutti gli spettacoli sacri e profani, che si ripetono fre-
ente, i musici primeggiano « tanto per la composizione quanto
secuzione delle voci e degli strumenti ». L'Accademia filar-
si compone di soggetti di conosciuta abilità. Assistè ad una
che si celebrava annualmente in onore di S. Antonio da
nella chiesa di S. Giovanni in Monte e « mentre che le mie
erano dilettate dai suoni più deliziosi, si offrivano ai miei
grandi opere del Domenichino, del Guercino e dell'immor-
faello ».
in Bologna non ne vide aperti allora, perchè erano chiusi
lo Stato Pontificio a causa della rivoluzione francese, ma
e riportò gradita impressione dal teatro Nuovo (il Comu-
ne paragona a quello di Milano.
logna in principio di ottobre 1793 si recò a Firenze. Ivi
gola sentì l'*Ines de Castro*, « cosa indigna en cuanto al
e forse men cattiva quanto a musica (1), sebbene ne taccia.
nero vi erano « malisimos cómicos, malisimos cantores »:
e di spettacolo dopo la commedia *Il diavolo maritato a Pa-*
ava il primo atto d'un' opera buffa, e due sere dopo il se-
me farsa in seguito alla rappresentazione del *Federico II*
lla.
soggiorno fece il Moratin a Napoli e ne ritrasse copia di

Francesco Bianchi (1752-1811).

osservazioni, non tutte originali, ma sempre notevoli (1). Dopo aver lungamente parlato delle chiese della città, passa con una transizione « no ménos violenta que las pasadas » a parlar di teatri. Anche trascurando le minute descrizioni che il Moratin fa di ogni teatro, troveremo nelle sue pagine assai da spigolare.

Al San Carlo l'orchestra è numerosa e buona: gli attori di solito di molta abilità nel canto, ma per lo più di nessun valore nella declamazione: non si cerchi in loro nè azione, nè gusto, nè decoro, nè proprietà: salgono sulla scena per cantar tre o quattro pezzi di musica e null'altro: tutto il resto lo disprezzano affatto. I costumi sono ricchi, ma impropri e disadatti, inventati, si direbbe, da gente che ignora assolutamente la storia e la favola, non meno delle regole del buon gusto e della proporzione. Pennacchi spropositati, alti tanto quanto gli eroi che li portano. Giasone con brache di terzo pelo nero, calze di seta bianca e calzari greci; Medea pettinata all'ultima moda: i romani vestiti come i persiani e gli armeni come i russi: insomma niente a posto. Le nuove decorazioni del pittore Domenico Chelli, pesanti, confuse, cariche di colore, senza novità e senza gusto: nell'opera *Giasone e Medea* una decorazione rappresentava una città con edifizi gotici e tra essi un antico monastero di benedettini e così via dicendo.

Mal distribuite le parti: « già si sa », aggiunge, « che gli eroi e i semidei del teatro italiano mancano di t..... Cesare, Pirro, Alessandro, Catone, Teseo, Ercole, domatori di mostri, tutti esprimono i loro affetti con tuono sottilissimo od acuto: a questa ridicolaggine se ne accompagna un'altra, nata dallo stesso principio. Siccome non tutti « los capones » sono atti a disimpegnare le prime parti ed è cosa stabilita che nessuno degli eroi della scena deve aver traccia di virilità, si ricorre allo spediente di vestir le donne da uomini ed esse rappresentano quei grandi personaggi il cui nome la storia non ripete senza ammirazione e terrore. Nell'opera di *Giasone e Medea* teneva la parte dell'intrepido Argonauta un « capon » chiamato Correggi, quella di sommo sacerdote « otro capon » chiamato Falcucci,

---

(1) Queste pagine del Moratin sono molto importanti, anche perchè il Croce, che non lo cita, è brevissimo sulla stagione 1793-94 del S. Carlo.

vecchio Eta, re della Colchide, la faceva la signora Anna Bernucci (1). Nell'opera intitolata *Elvira* vi sono cinque uomo: due le facevano « los caponcillos arriba citados », la signora Davya e la signora Luisa Negli, e solo il te- parlava in falsetto: cosicchè dei feroci guerrieri del dramma remo dire in spagnuolo dal Moratin, perchè anche

l'espagnol dans les mots brave l'honnêteté)

recian de escr..... y ...., y otros anunciaban en su rostro s de la preñez o los de la menstr..... ».

e lo spettacolo poi, nota ancora il Moratin, si vedono le cupate da donnicciole, bambini, parrucchieri, soldati e gen- e farebbero a pugni colla illusione scenica, se siffatti drammi ero dare: ed i bambini, scalzi, giocano a nascondersi sotto del monte Ida o al piede delle colonne che sostengono i orticati del Campidoglio. Siccome la scena è grandissima, bra in essa piccino e sminuito: le stature colossali degli lesi non sarebbero proporzionate: e che figura fanno Sci- Aquileo con una statura delicata e femminile ed una vo- ola da gatto famelico.

principale del San Carlo è, secondo il Moratin, la sua à: eccettuate le tre o quattro prime file di sedie, dice con sagerazione, ed i palchi più prossimi alla scena, negli altri si ode che lo strepito dell'orchestra. D'altronde il dramma essa e la disattenzione è massima: talvolta, quando un pezzo ocurano di stare in silenzio, interrompendo il gioco o la con- e, però non si sente se non da chi sta vicino alla scena: zio che ci sia, appena una quinta parte dell' uditorio può parole della declamazione o del canto. La compagnia di ballo

---

Croce, cit., p. 639. Le parti erano distribuite precisamente così: *Sa*- ro Falcucci, *Argo*, Vincenza Correggi, *Oeta*, Anna Devyc de Bernucci, resa Macciorletti, *Calciope*, Maddalena Ammonini. Dell'*Elvira*, rappre- la prima volta il 12 gennaio 1794, la distribuzione era la seguente: omenico Mombelli, *Almonte*, Ciro Falcucci, *Osmida*, Vincenzo Correggi, resa Macciorletti, *Adallano*, Anna Davya de Bernucci, *Ricimen*, Luisa *nda*, Maddalena Ammonini. Cfr. Florimo, *La scuola musicale di Na*- *oi conservatori*, vol. IV, p. 256-7.

è numerosa, con dodici parti principali, ventiquattro figuranti o comparse. Parve al Moratin che ci fossero, quanto alla danza, soggetti di abilità, ma non quanto alla pantomima. Nessuno poteva competere con quelli veduti a Parigi nè coi soggetti ammirati a Madrid, la Pelosini, la Favier, la Medina, Viganò, ecc.

Due sole opere vide il Moratin al San Carlo nel carnevale 1793-94: *Giasone e Medea*, musica di Gaetano Andreozzi, e gli parve buona; *Elvira*, musica di Paesiello, che non piacque. Quanto ai libretti erano di autori « vergognosi, che non osando far stampare il loro nome meritano elogio, se non per la loro abilità, almeno per la loro modestia ». E per dimostrare la sconclusionatezza, le inconseguenze, le ridicolaggini loro e specialmente del libretto del *Giasone e Medea* ne dà una lunga analisi, piena di arguzia.

Lo spettacolo del San Carlo porge occasione al Moratin di dare uno sguardo alle condizioni della musica nel Regno di Napoli. Questa città è « la scuola della musica e tutta Italia riconosce questa sua supremazia ». I viventi non son degeneri dalle tradizioni dei grandi loro predecessori Porpora, Vinci, Leo, Scarlatti, Durante, Pergolese, ecc., anzi si pubblicano continuamente a Napoli opere stimate che fanno il giro dei teatri e manifestano che « en la ciudad de la sirena », scrive il Moratin colla solita grandiloquenza castigliana, « se estudia todavia la encantadora combinacion del tiempo y los sonidos ». Di tutti i maestri di cappella italiani viventi, che compongono opere teatrali, un terzo almeno è napoletano e sono i più noti, Cimarosa, Paesiello, Tarchi, Traetta, Guglielmi, Andreozzi, Fioravanti. Però nè Napoli nè il rimanente d'Italia può gloriarsi di produrre poeti drammatici il cui merito sia anche lontanamente da paragonarsi a quello dei suoi maestri.

Gl'impresari, continua il Moratin, sono i signori del teatro e si procurano le opere nuove pagandole a prezzo vile agli scrittori affamati, che si trovano a bizzeffe. Il governo guarda colla massima indifferenza questo ramo di coltura, che illustra la nazione: il sovrano stesso, che spesso si compiace d'intervenire ai primari teatri della capitale, non manifesta particolar protezione per le muse: nè i suoi applausi nè la sua approvazione a certi drammi dimostrano intelligenza o buon gusto. Sfido! Era Ferdinando IV!

E, seguitando a ragionar della poesia nelle sue relazioni colla mu-

Ioratin lamenta che i drammi di Apostolo Zeno e di Me-
iano stati messi in disparte, perchè la musica ormai tiran-
a poesia, avvilita e schiava, è ridotta ad una parte accessoria
or valore ed invece di *Attilio Regolo*, *Tito* ed *Adriano* non
più che opere come il *Giasone*. La poesia essendo ancella
sica, questa si abbandona al calore della fantasia, che pre-
novità alla sincerità, il meraviglioso al verisimile e a forza
e studio produce mostri.
lamazione teatrale, dicono gl'Italiani, ha da esser soggetta
ca e citano gli esempi degli antichi: ma in pratica li di-
tali esempi e la loro musica, piena di varietà, di pompa,
applicata al teatro, è una collezione brillante di inconse-
stramberie. Tanto nel genere comico quanto nell'eroico tutti
i della musica sembrano diretti a distruggere l'illusione
Quel recitativo monotono e fastidioso, quei preludi strumen-
infrenano e ritardano il progresso dell'azione nelle situa-
agitate, quella lentezza con cui il canto esprime gli affetti
enti, quelle ripetizioni fuori di luogo, cui appunta tutti i
la musica insistendo mille volte su di una stessa idea, dando
i distinte e contrarie tra loro ad un medesimo affetto, am-
ando concettini, trilli e picchiettature, invece di esprimere
tà e vigore le agitazioni dell'animo, vengono presto a noia.
porta che vi sia varietà, novità, arditezza, invenzione in
aggi, se non vi è traccia di verisimiglianza: se il musico
le fatiche del poeta: se tutta la illusione teatrale sparisce
dell'orchestra e questa rende inutili gl'incantesimi della
a e dell'illuminazione, la bellezza dei costumi e dell'appa-
co, la declamazione, la parola, lo stile, quanto insomma
uto produrre le arti più seduttrici per render verisimile
e drammatica? Verrà il giorno in cui taluno di quei
mini che il mondo produce di quando in quando, prescin-
costume, dagli esempi, dai principî stabiliti, saprà dar alla
a nuovo carattere e riconciliarla colla naturalezza da cui
arta: però quando verrà questo giorno? La corruzione ge-
le arti non dà a credere che potrà venir tanto presto.
te considerazioni assai assennate e che dinotano nel Mo-
ta sicurezza e bontà di gusto e di giudizio tengon dietro

ancora alcuni cenni sugli altri teatri di Napoli: i *Fiorentini* ed il teatro *Nuovo*, dove, eccetto il martedì e venerdì destinati alla commedia, si dànno con buona orchestra e mediocri cantanti opere buffe; il *Fondo* con una sola compagnia buffa e buona musica strumentale, il *San Ferdinando* invece con compagnia buffa e comica alternantisi, ma « ambas malas ». Ai *Fiorentini* il Moratin sentì *Le nozze inaspettate* ed il *Matrimonio segreto*, della quale dà questo strano giudizio: « quantunque molto difettosa è la meno peggio di quante ho vedute a Napoli », ma riferendosi forse piuttosto all'intreccio che alla musica; al teatro Nuovo *Le nozze in garbuglio* « muy mala »; al Fondo *Le donne dispettose* e *L'audacia fortunata*; al San Ferdinando *La donna trappoliera* (1).

La composizione drammatica delle opere buffe è la più sciocca che si possa immaginare: tutto il merito sta nella musica. Questo genere di componimento meriterebbe di esser esaminato lungamente, ma chi non lo conosce anche in Spagna? Il maestro e gli attori fanno del libretto quanto loro pare e piace: allungando, accorciando, alterando i singoli pezzi, collocando nel primo atto le scene dell'ultimo e sfigurandole in modo che il tristo autore non ci si raccapezzerebbe più: il peggio è che tali drammi non perdono nulla a tali operazioni, tanto son cattivi. Altre volte (e questo succede anche per le opere eroiche) si dà solo il primo atto, e si rappresenta il secondo otto o dieci giorni di poi, oppure, se c'è qualche gran personaggio da contentare, il terzo o secondo atto innanzi al primo. Cosicchè tante volte si vede ardere a Cartagine e distrugger dalle fiamme Didone, col petto attraversato dalla fatal spada di Enea e poco dopo compare la medesima Didone sana e fresca a udir l'ambasciata di Jarba e ad accoglier il figlio d'Anchise.

Il 5 marzo 1794 il Moratin, che era stato iscritto tra gli arcadi col nome di Inarco Celenio (2), lasciava Napoli e si recava a Roma:

---

(1) *Le nozze inaspettate*, libretto di anonimo, musicato da Gaetano Andreozzi. *Le nozze in garbuglio*, libretto di G. M. D., musicato da Giacomo Tritto. *Le donne dispettose*, libretto di Giuseppe Palomba, musica di Gabriele Prota. *L'audacia fortunata* di Valentino Fioravanti su libretto anonimo. *Le donne trappoliere* di Domenico Cercià, pure su libretto anonimo.

(2) Col nome arcadico firmò parecchie lettere indirizzate allora all'amico

hiusi, come nel rimanente dello Stato Pontificio i teatri,
scurando le argute osservazioni del nostro sui costumi ro-
iamo senz'altro con lui a Firenze, ove giunse in fin di

ta città sentì, al teatro Nuovo, l'*Idomeneo* coll'Andreozzi,
rgola la *Vedova raggiratrice* colla Benini, cantanti tutt'e
onosciute a Madrid, il che non toglie che il Moratin trovi
dare in tali spettacoli. Da Firenze il Moratin tornò al suo
enerale, Bologna, ove passò la primavera « a veder pro-
l udir litanie ». Questi furono gli unici spettacoli cui as-
ad alcuni oratorî in musica, ove vide una Maddalena,
gli parve Maddalena penitente, pettinata *à la dernière*,
, con gran falbalà, un San Pietro « capon, muy estirado
in » ed un San Giovanni Evangelista che non cessava di
bacco, mentre Giuseppe d'Arimatea piangeva la morte del
.

o settembre del 1794 il nostro Moratin si allontanò da
dirigendosi per Ferrara, Verona, Vicenza e Padova a Ve-
enezia, come risulta da certe note sparse che furono pub-
appendice al *Viaje* (1), frequentò assai i teatri. Il S. Moisè
assai piccolo, ma abbastanza elegante: concorso brillante,
on riccamente adornati, i palchi. I cantanti erano abba-
oni. La Villeneuve aveva voce delicata e grata, azione
decoro e bella presenza. Si rappresentava il *Matrimonio*
.

n Benedetto », dice altrove il Moratin, « è più grande del

---

ntonio Melon, pubblicate in appendice al *Viaje d'Italia* nel 2° volume
póstumas. Non pare tenesse in gran conto la dignità arcadica, perchè
di queste lettere aggiunge sotto la firma: « Se vuoi ottenere uguale
lami tre duros ».

póstumas, vol. II, p. 31 e seg.

EL nel diligentissimo catalogo parecchie volte citato non riferisce il
Villeneuve alla data 1794. È vero però che per le opere date al
ll'autunno di quell'anno: *La bella pescatrice* di Guglielmi, e *La ca-*
vveduta di F. Bianchi, i libretti non dànno i nomi degli artisti. Manca
del *Matrimonio segreto* a tal data nel Wiel.

San Moisè ed è il primo che ho veduto a Venezia di forma regolare, quasi ad elisse, troncata dalla bocca d'opera. Buona orchestra, molta pompa e non cattivo gusto nei vestiari e nelle decorazioni... L'opera buffa *La principessa filosofa* (1) era una cattiva imitazione del *Desden con el Desden* (2), ridotte a duetti e quintetti le scene principali della commedia spagnola. I partigiani della musica moderna vedano se c'è più verisimiglianza e naturalezza nelle parti della Principessa e del suo amante poste in *sol fa* e se tutti i gorgheggi ed i trilli armonici (con cui si falsa la verità e forza dell'arte) sono da paragonarsi con una buona rappresentazione che, esprimendo quali sono gli affetti dell'anima, imiti la naturalezza senza sfigurarla e produca il piacere del riso o la dolce malinconia del pianto. Teneva la prima parte l'Andreozzi, conosciuta già per la sua voce di flauto e la sua freddezza boreale: gli altri cantanti valevano ben poco ».

Sentì pure al San Benedetto l'opera buffa *Oro non compra amore* (3) colla Gasparini, di cui loda la buona voce, la grazia e l'intelligenza del teatro: essa ed il buffo erano nuovi e furono giustamente applauditi. Alla Fenice finalmente, di cui loda la comodità e l'eleganza, assistette alla rappresentazione dell'*Achille in Sciro* (4) con Marchesi, « molto applaudito quantunque cantasse meno bene del solito », con Cari, primo tenore, che « sarebbe buono se gli anni e la pinguedine non gli mozzassero i mezzi, salvo nei recitativi molto ben detti », « cosa mala » gli parvero « el segundo caponcillo », la

---

(1) *La principessa filosofa o sia il controveleno*, comedia « ridotta ad uso melodrammatico » in 2 atti, poesia di anonimo, musica di Gaetano Andreozzi, ebbe per esecutori Pietro Verni, Annetta Andreozzi, Teresa Benvenuti, Silvestro Corradini, Giuseppe Zurelli, Camillo Baglioni, Andrea Verni.

(2) Di Agostino Moreto y Cavana (1618-1659). Ne dà un sunto lo Schaeffer, *Geschichte des Spanischer dramas*, II, p. 156-158.

(3) *Oro non compra amore o sia il barone di Mosabianca*, dramma giocoso per musica in 2 atti, poesia d'ignoto, musica di Luigi Caruso, ebbe per esecutori Andrea Verni, Teresa Benvenuti, Giulia Gasparini, Marianna Gafferini, Camilla Baglioni, Stefano Mandini, Silvestro Corradini, Giuseppe Zurelli, Pietro Verni.

(4) Dramma di Metastasio, musica di Marcello da Capua. Oltre Marchesi, la Casentini ed il Carri, lo eseguivano Francesco Tozzi, Angelo Monanni detto Manzoletto « el segundo caponcillo », Carlo Borsari, Rosa Morra.

donna, la Casentini, e tutti gli altri. Ciò non ostante la Casentini percepiva quattrocento zecchini per la stagione: Marchesi solo trecento, ma in più la casa e la gondola.

Tornando a Bologna, il Moratin ebbe una gradita sorpresa. S'era tolto il divieto dei teatri, poichè ormai s'era fatto il callo alle notizie di Francia, e così il nostro spagnolo potè anche veder animate di pubblico plaudente quelle sale, che s'era dovuto contentar di visitare a lumi spenti. Delle commedie udite dà i soliti sunti diligenti, ma non tace delle opere.

Al teatro Nuovo (ora Comunale) udì l'*Apelle e Campaspe* di Zingarelli, « spettacolo di grande apparato e ricchezza: in orchestra sessanta strumenti: alcune scene dipinte a Bologna di merito sufficiente, mal maneggiate però, come è solito in Italia. Cantò Crescentini, riputato « el major cantor capòn » dopo Marchesi. Pessimo — il giudizio è sempre quello — il libretto: buona la musica.

Nel teatro Casali (o Zagnoni), (l'antico Formagliari) si davano opere buffe, tutte « muy malas », s'intende nel libretto, ma sostenute dalla bontà della musica, come *Il fanatico in berlina* (di Paesiello), *I due baroni di Rocca Azzurra*, *Il marchese Tulipano*, *La moglie corretta*, ecc.

Colla primavera il Moratin se ne partì di nuovo per un altro giro in Italia. Per Piacenza se ne fu a Genova, dove non ricorda in occasione di non so più qual processione che varî cori di bambini, che cantavano, con voce stridula, varî mottetti; e da Genova venne a Torino. Qui a causa della guerra colla Francia non c'erano teatri d'opera aperti: « el són de Marte habia hecho enmudecer á las timidas musas », il suono di Marte aveva fatto ammutolire le timide muse. Visitò ciononostante il teatro Regio, di cui loda il fabbricato, e le cure usate nelle minime cose dalla Società dei Cavalieri, allora assuntrice dell'impresa. Basti dire « che nella sala della Direzione vi è un grande armadio, che durante le opere è provvisto di tutto il necessario per le cadute, svenimenti, emicranie, convulsioni, soffocazioni ed altre disgrazie inopinate cui vanno soggette le Berenici, Armide, Porcie e Pantasilee che gorgheggiano e saltano ». Da Torino per Milano e Mantova se ne tornò a Bologna, donde un'altra volta ripartì nell'ottobre 1795 diretto a Firenze.

Ivi vide alla Pergola *Elena e Paride* « opera molto cattiva, com-

posta di pezzi di musica di varî autori e molto male eseguita » ed al Cocomero, al solito, qualche atto di opera buffa, come farsa dopo la rappresentazione della commedia. I comici erano molto cattivi e peggiori quelli che cantavano.

A Roma, dove si trovò nel carnevale del 1796, essendo gli spettacoli nuovamente permessi, salvo per le tragedie assolutamente proibite, potè andar al teatro. E la scelta l'aveva, poichè dopo parecchi anni di carestia si apriron circa dodici teatri.

Al Tor di Nona c'era opera buffa con intermezzi danzanti. Vi sentì la *Sposa polacca* « con tutti i difetti e le nullità di tale stile (s'intende, drammatico): se non era composizione del celebre poeta melodrammatico Palomba, meritava di esserlo »: quanto alla musica « v'erano molto buoni pezzi, ma molto male eseguiti; orchestra numerosa e ben diretta ». Facevan da donne, secondo l'uso costante dei teatri di Roma, « dos caponcillos, desgarbados y sin voz » e gli altri attori valevano poco. « È una singolarità dei teatri di Roma », aggiunge il Moratin, « vedere quei mascalzoni ballare, cantare o recitare, facendo le parti di dame delicate, di pastorelle, di ninfe o divinità: la modestia ecclesiastica non permette che il bel sesso trionfi sulla scena colle sue grazie seduttrici, e come nel restante d'Italia si vedono Cesari e Pirri e Alcidi eunuchi, a Roma si vedono attrici la cui voce farebbe scomparire un coro di benedettini e la cui barba e le cui mosse tradiscono la virilità ».

All'Argentina v'era opera seria e ballo. L'opera era intitolata: *Il trionfo di Arbace:* ma « chi sia quest'Arbace », scrive argutamente il Moratin, « nè di chi trionfi, nè perchè lo incatenino, nè perchè sale sul teatro, nessuno lo può capire ». Primo « capon » era Andrea Martini, chiamato comunemente il Senesino, inferiore, a giudizio del Moratin, non solo a Marchesi, ma anche a Crescentini. « Ha buona presenza », aggiunge, « poca voce, sebbene grata all'orecchio: canta con regola e gusto: però gli manca azione, gesto e sentimento: in una sala privata il suo canto deve fare maggiore effetto ». Quanto agli altri due « caponcillos » che facevano da donna « eran cosa muy mala ».

Al Valle commedie con intermezzo di opera buffa. Si dava *I nemici generosi* « con bella musica, allegra, espressiva, feconda, rapida, piena di grazia, come Cimarosa le sa fare ». Tra gli attori, il buffo

aveva bella voce, buono stile, grazia e moderazione nei gesti. non valevan gran cosa, se se ne eccettua « un caponcillo » voce chiara ed aggradevole, vestito da donna, assai buono e i produrre qualche illusione.

al Capranica l'opera buffa serviva di intermezzo alla com- Pessimi i comici con gesti, voci, mosse « descompasados y : tra i cantanti invece alcuni erano abbastanza buoni. L'opera olata *La cantatrice bizzarra:* al solito il libretto è « cosa », la musica contiene alcuni buoni pezzi.

atro della Pallacorda, uno dei più piccoli di Roma, che pa- aule, si davan pure, alternate, commedie ed opere buffe, senza s », ma cantanti pessimi, che stroppiavano la musica eccel- e talvolta capitava nelle loro mani. In un teatro posticcio tradicciola presso il ponte Sant'Angelo assistè anche il Mo- a curiosa rappresentazione di una di quelle farse che pren- ne di *Carro* o *Contrasto della Giudiata* e ne dà una vivace ne.

ndo quanto mi fu riferito — narra il Moratin — le si dà il *Carro*, perchè anticamente queste compagnie di comici, anzi antes », giravano i paesi circonvicini su di un carro, sul citavano e cantavano. E si chiamano anche *Contrasto della* perchè vi figurano sempre un paio di giudei con caratteri ridicoli. Nel rozzo teatro ch'io vidi in una stradicciola presso Sant'Angelo non v'era nulla che non fosse conforme al su- ficio: attori, farse, balli, vestiari, decorazioni, musica, illu- e, uditorio. Appena ebbe terminata la sua sinfonia quella on oso chiamar orchestra, comparve un personaggio ridicolo, tito di nero, caricato di un gran mandolino: si sedette su eggiola ad un lato del palco, si alzò lo sconnesso telone e principio al dramma, cantato tutto con accompagnamento di o, eccettuata la parte dell'amoroso, che recitava in prosa riposo al musico o corifeo. I versi erano di dieci, undici, illabe e anche più, secondo che era frullato all'autore: il più strano ed infernale che si possa udire, mi ricordava elle nutrici quando cantano: « Duermete, niño de cuna, que s tienes la luna y á la cabacera el sol ». Tutta la grazia maledetto canto consisteva nel tirar fuori la voce con tutta

la forza possibile dei polmoni ed allargare le sillabe finali dei versi. Bisognava vedere come sudavano quei barbari per accattare, a furia di urli, gli applausi del rozzo uditorio. L'azione ed il gesto andavan d'accordo colla musica in delicatezza e perfezione. La commedia si intitolava *Il Tiranno punito dal Cielo*. Lo strepito dell'assemblea, il tanfo di sudore, di sego, di vino, degli aliti pestilenziali non si possono descrivere: è necessario veder questo spettacolo per formarsi un'idea dei divertimenti del volgo di Roma e di quel ch'è tal volgo. Nonostante, mi rallegro di averci speso tre ore, poichè, avendo veduto rappresentare la *Ifigenia* a Parigi e a Roma il *Contrasto della Giudiata*, credo di aver visto il migliore ed il peggiore spettacolo drammatico di Europa ».

A Bologna finalmente, dove si trovò nella quaresima del 1796, il Moratin ebbe ancora ad ammirare la Bertinotti « una de las buenas cantatrices de Italia », di cui loda la voce delicata, il sentimento e la conoscenza del teatro: poco dopo la Billington « reputada por la mejor que hoy se conoce », e ne dà il seguente giudizio: « Ad una gran conoscenza della musica unisce la voce più grata, le inflessioni più soavi che si possano udire ed eseguisce i passi più difficili con una franchezza e facilità che sorprendono: si aggiunga a questo una bella presenza, molto decoro e compostezza. Si desidererebbe però qualche maggior conoscenza e pratica della scena, vivacità ed espressione nelle sue mosse, che in generale sono fredde o sbagliate o insignificanti. Cantò con lei Mombelli, tenore di merito conosciuto. L'opera era la *Merope* (1): la musica è del gusto che ha regnato molti anni fa ».

L'11 settembre del 1796, lasciata Bologna, D. Leandro F. de Moratin se ne ritornava in Spagna, e, come appare dalle sue lettere, serbava per tutta la vita profonda impressione artistica e gradito ricordo del suo lungo soggiorno tra noi.

Col Moratin siamo giunti quasi al termine di quel secolo decimottavo, che ha tanta importanza nella storia della musica italiana. Dopo di lui altri molti viaggiatori stranieri visitarono la nostra penisola, e lasciarono descrizioni e ricordi de' loro viaggi: ma, quanto

(1) Di Sebastiano Nasolini (1768-1810?) piacentino.

più ci avviciniamo a' tempi nostri, tanto più — salve parecchie lodevoli eccezioni — ne scema il valore.

Terminerò dunque coll'arguto drammaturgo spagnuolo questa rapida ed incompleta rassegna, augurandomi di aver portato un contributo utile, per quanto piccolo assai, alla storia della musica italiana. Possa il felice risveglio di questi studi fra noi esserci fonte di una più giusta e più serena estimazione delle nostre glorie passate!

GIUSEPPE ROBERTI.

Genesi della Musica.

(Continuaz., V. vol. VII, fasc. 3°, pag. 461, anno 1900)

Capo XIII.

Del ritmo in genere.

Determinato il valore dei movimenti sonori, analizzate le diverse serie delle vibrazioni costitutive del suono che si compiono in un dato tempo, e dimostrata la diversa forza e i diversi gradi dei medesimi nel tempo forte e debole, resta a vedersi come si possano, per mezzo della sintesi, riunire assieme questi elementi per comporre e formare razionalmente una melodia musicale.

La melodia è un' ordinata disposizione de' movimenti successivi dei suoni, ma di quei suoni gradevoli detti appunto musicali, perchè la melodia ha per scopo la dilettazione del sentimento. Però nell'insegnamento di essa, perchè possa dirsi razionale, è necessario di partire dal semplice e da questo andare al composto. Essendo pertanto il suono composto di varie serie di vibrazioni, non saremmo fedeli al sistema sintetico, se non si imitassero i semplici movimenti delle vibrazioni con quelli del suono.

La sintesi ordinata e simmetrica dei semplici movimenti che colpiscono l'udito è ciò che dicesi ritmo. Il fenomeno suono è avvertito dall'udito nel suo assieme, e allorquando si distingue la proporzione e la simmetria dei semplici movimenti vibratorî nei loro rapporti e nelle loro proporzioni il senso ne resta soddisfatto e il suono dicesi piacevole. È solo coll'intuizione e col raziocinio che il musicista, imitando questi semplici movimenti nei loro rapporti e nelle loro

proporzioni coi movimenti di un suono giunge alla composizione del ritmo; e questo lavoro imitante la natura è lavoro artistico.

Qui noi dovremo considerare i movimenti del suono quali semplici movimenti, astraendo, come fa l'acustico, dal suono piacevole ed armonioso, imperocchè è sotto quest'aspetto che va considerato il ritmo.

Il ritmo è perciò di varie specie: se riguarda solamente la durata dei diversi movimenti, non considerando le altre qualità del suono, la forza cioè ed il grado di gravità ed acutezza, dicesi *ritmo quantitativo*. Questo si può esprimere in due modi, indicando il distacco dei movimenti colla sola multiplicità e varietà delle note, ovvero coll'aggiunta delle varie pause. Nel primo caso gl'intervalli tra una nota e l'altra sono eguali e diversa è la durata dei movimenti, come:

Fig. 33ª.

nel secondo caso è uguale la durata del suono e sono diversi gl'intervalli rappresentati dalle pause, come:

Fig. 34ª.

Il ritmo dicesi *intensivo* quando i movimenti e gl'intervalli sono di eguale valore, ma espressi con diversa forza, usando segni speciali per esprimerla, come:

Fig. 35ª.

Il *ritmo graduale* è quello che riguarda i varii gradi del suono; se questi gradi sono ordinati in conformità degli sperimenti, o sopra di una scala maggiore o minore od anche cromatica, il ritmo si dirà *armonico* ossia musicale; se tali gradi non sono ordinati ma liberi come quelli proprii della favella, in tal caso si diranno *enarmonici* (1).

(1) I musicisti distinguono lo stile musicale in *armonico* ed in *enarmonico*. Sebbene non siano concordi nel definire quest'ultimo, io credo che debbasi ritenere per enarmonico quello in contraddizione coll'armonico, come appunto indica

I gradi del suono, quando sono ordinati, assumono per ciò stesso diverso grado d'importanza, poichè ordine importa sempre diversità. Nelle scale armoniche i suoni prendono il loro posto nel tempo o nella battuta, come si è visto; e quindi ad alcuni spetta il tempo forte, e ad altri il debole, secondo la naturale loro proprietà. Per esempio nella fig. 33ª si vede qual posto prendono nel tempo le varie

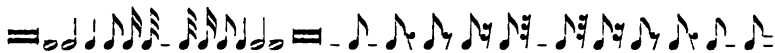
Fig. 36ª.

note ordinate sopra una scala a seconda delle loro relazioni e proprietà naturali, le quali note succedonsi alternativamente nel tempo forte e nel tempo debole.

Costitutivo essenziale del ritmo è la varietà dei movimenti, e questi per esser varii devono essere o di vario valore, o di varia forza, o di vario grado di elevazione. Per vario valore s'intende che i movimenti debbono durare un tempo più o meno lungo e vario tra di loro; od essendo della stessa durata, che sia almeno diverso l'intervallo che passa da un movimento all'altro. Oltre alla varietà si richiede eziandio l'ordine, la proporzione e la simmetria, non bastando un ordine progressivo o decrescente od un moto uniforme. I seguenti movimenti sono al certo ordinati, ma non producono buona sensazione perchè non

la parola stessa. Una tale distinzione incominciò a farsi in seguito agli studi del suono sul monocordo, e quantunque non tutti i suoni del pentacordo e del tetracordo siano, a rigor di termine, *armonici* nel senso di *consonanze*, pure si ritenne per armonica quella composizione basata su quelle scale dedotte dal sonometro. Ora anche la scala cromatica può dirsi dedotta dal sonometro, quindi scala enarmonica non può intendersi se non quella che seguesi a capriccio e indipendentemente dagli sperimenti, come la scala variabilissima del favellare e della declamazione.

contengono il ritmo, nè le diverse parti corrispondono ad una misura del tempo completa.

Fig. 37ª.

Così non costituirebbe il ritmo una scala di suoni, sia essa maggiore, minore o cromatica, quantunque ordinata nel tempo pari o dispari, se avesse un ordine ed un valore costantemente uguale od uniforme. L'uniformità esclude adunque il ritmo ed è perciò nemica dell'arte.

Quantunque tra i costitutivi del ritmo vi sieno la forza ed il grado di elevazione del suono, pure il fondamento del medesimo è la quantità o il valore dei movimenti. Il ritmo puramente quantitativo si può compiere da un timpano, da un tamburo o con qualunque strumento su di un determinato grado di voce. Ma se si aggiunge la forza e il diverso grado il ritmo acquista bellezza come nella poesia; e se alla quantità ed alla forza si aggiunge la simmetria e la proporzione dei gradi, si ha il ritmo musicale e la melodia.

L'ordine dei movimenti del suono, specialmente se intensivi e di grado, viene a determinarsi dalla misura del tempo, poichè misurare i movimenti vuol dire dare ad essi un valore secondo il quale vengono a classificarsi nella misura stessa, che è quantità. Sicchè valore di movimento non può concepirsi senza misura, come non possono concepirsi movimenti senza tempo; quindi il ritmo include la battuta col suo vario valore, come include la quantità colla sua varia misura di tempo. Prima di parlare del ritmo quantitativo è necessario conoscere quale sia la misura del tempo la più naturale, se cioè il tempo pari ó quello dispari.

Certamente che la misura più naturale del tempo è quella pari, poichè cogli sperimenti si dimostra in primo luogo, ossia apparisce fin dagli esperimenti più semplici, e corrisponde ai movimenti delle vibrazioni che raddoppiansi ad ogni periodo. Disponendo adunque con ordine le note corrispondenti a questi movimenti nel tempo pari, si avrà l'espressione di un ritmo quantitativo. Le note corrispondenti ai sopraddetti movimenti, incominciando dalla breve, si succedono colla stessa proporzione dei suoni di periodo, poichè ciascuna vale sempre il doppio della seguente. Come la *minima* vale

il doppio della *semiminima*, così questa vale il doppio della *croma* e la *croma* il doppio della *semicroma* e così di seguito. La disposizione simmetrica di queste note costituisce un ritmo quantitativo, che dicesi f r a s e, come può vedersi nei seguenti esempi:

Fig. 38ª.

ovvero inversamente negli altri:

Fig. 39ª.

Da questi semplici valori l'arte sa trar profitto, scegliendo a piacere l'uno o l'altro periodo ed anche per salto, conservando sempre la necessaria proporzione, come:

Fig. 40ª.

ovvero inversamente, come:

Fig. 41ª.

ecc.

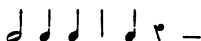
Nella disposizione *inversa* di queste quantità di tempo si rende necessario ripetere la nota di maggior valore, o meglio ancora facendola seguire da una pausa, che altrimenti rimarrebbe sospeso il movimento e non concluderebbe la frase o la proposizione ritmica. È un fatto evidente per se stesso, che la frase come il periodo ritmico e melodico concludono con una nota in tempo forte e perciò stesso di maggior valore. Se la nota di conclusione talvolta apparisce di egual valore, od anche di minore di certune situate in mezzo alla frase od al periodo, ciò avviene perchè l'ultima voce si lascia cadere con la natural pausa; di qui quel detto — *ultima versus non consideratur* — che l'ultima sillaba del verso non si considera, o meglio si ritiene lunga anche se breve a causa dell'arresto del suono o del rilassamento della voce.

odo poi, che come si disse corrisponde alla parola circolo,
ia con note esprimenti suoni principali, parimente conclude
in una nota principale e di maggior valore: se questo va-
olta non è quantitativo, a ciò supplisce la forza, ossia il
te nel tempo.
gli esempi:

42ª.

𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 —

43ª.

𝅗𝅥 ♩ ♩ | ♩ 𝄽 —

nza necessaria voluta dalla misura del tempo è di compiere
a con le pause, altrimenti non potrebbe dirsi ordinato il mo-
nel tempo o nella battuta se questa rimanesse incompleta:
ù se dopo una frase od un periodo ne dovesse seguire un

vere una proporzione quantitativa innanzi tutto si richiedono
ini, come si disse parlando dell'accento della parola, e uno
i termini deve essere o considerarsi come principale a cui
onvenire gli altri due. Questa convenienza, che nella favella
nte se approssimativa, non basta nel ritmo musicale, ove
i la convenienza perfetta: poichè l'ordine dei movimenti nella
na una misura precisa e determinata. Nei seguenti esempi
e note sieno tre e diverse di valore, pure non sono conve-
a loro e non vi è proporzione:

44ª.

♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯 — ♪ 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 — ♪ ♩ 𝅝 —

ote non rappresentano movimenti ordinati nel tempo, poichè non
dono alla battuta che ne è la misura, e non rappresentano
lcuna simmetria o vero ritmo musicale. Il ritmo della mu-
incolato alla misura del tempo, e se le note non corrispon-
a richiesta misura saranno o mancanti od eccedenti. Se man-

canti dee supplirsi alla mancanza completandone il valore, e se eccedono la misura, dee di necessità completarsi la seconda e dispor le note in modo che occupino il lor posto nella prima e nella seconda, nel tempo forte e nel tempo debole, secondochè le note sono accentuate od appoggiate all'accento. Ecco come si possono ordinare e rendere proporzionate musicalmente le note dei sopraddetti esempi nelle rispettive battute e coi proprii movimenti naturali.

Fig. 45ª.

La nota accentuata è quella che segue la nota di minor valore, allo stesso modo che nella parola, ma non sempre è nella medesima battuta, poichè dovendo la più breve occupare il tempo debole, questa ben spesso occupa l'ultimo della battuta, mentre la nota accentuata dovendo occupare il tempo forte, il più delle volte occupa il primo della battuta seguente. Ho detto il più delle volte, poichè accade che la battuta abbia, come nel tempo ordinario, più di un movimento forte allo stesso modo che nel ternario e nella sestupla. Tutto ciò è ben naturale; dal momento che l'accento rappresenta maggior quantità e forza, deve occupare il movimento forte, e quello debole spetta alle note di minor valore.

Vi sono delle parole o delle frasi ritmiche anche di due sole note, ma, come dicemmo altre volte, una di esse corrisponde a due termini. L'ordinamento delle medesime note nel tempo importa che una delle due occupi il tempo forte, e con ciò viene ad esprimersi non solo la quantità ma ancora la maggior forza che riceve da quella posizione, che non avrebbe se occupasse un tempo debole. Quindi le due note di egual quantità convengono ad una terza nota che viene espressa dalla sua posizione col tempo forte. E poichè all'arte sono concesse parecchie licenze, anche l'arte musicale ha le sue figure come l'arte rettorica. Pertanto essa fa uso delle anticipazioni, dei ritardi, della sincope, delle parole o frasi tronche, e della sintassi figurata. Queste figure accrescono la varietà del ritmo e lo mostrano in tutta la sua bellezza; alterano in qualche modo il tempo e invertono le parti dell'accento e delle note deboli, ma non nell'insieme ed in regola generale, ma bensì in parte ed in via eccezionale.

no quantitativo la battuta, relativamente alla forza, è di
specie, e non si distingue, come nel ritmo di grado, in bat-
o battuta debole. È nel ritmo quantitativo musicale che
più che mai la simmetria dei movimenti, e questa sim-
pare manifestamente tra le frasi componenti il periodo.
ritmo ha un periodo che si compone di quattro frasi sem-
omposte, le quali frasi si possono diminuire ed anche
quando il ritmo musicale si associa a quello della

e semplice, che potrebbe anche paragonarsi ad una parola,
che è composta dei tre termini necessari per poter affermare
ionalità dei movimenti; e perciò è quella che contiene un
to, come:

6ª.

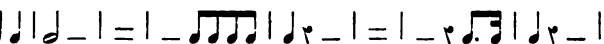
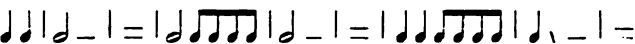
7ª.

timi esempi non cessano di esser esempi di frasi semplici,
ne abbiano più di una nota collocata in tempo forte. L'ac-
e proprio è uno solo, quello cioè preceduto dalla nota de-
ale si appoggia su di esso. Ciò si disse chiaramente parlando
ntità della parola, e si mostrò parlando dei piedi *dattilo* e
ne quantunque abbiano la prima sillaba di maggiore quan-
altre, non contengono un vero e proprio accento, o tutt'al
una varietà dell'accento, essendo esso più debole di quello
eceduto da una sillaba più breve. Ad ogni modo la frase,
parola sdrucciola, ordinandola nella battuta, naturalmente
in tempo forte, contiene un movimento debole e conchiude
forte. Qualunque altra espressione non può essere che arti-
uesta segue la stessa alternativa della frase naturale.
e complessa o composta è quella che contiene più accenti.
pio:

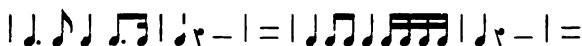
Fig. 48ª.

sono frasi di due accenti, e le seguenti di tre:

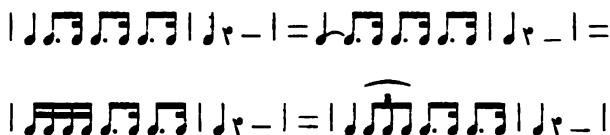
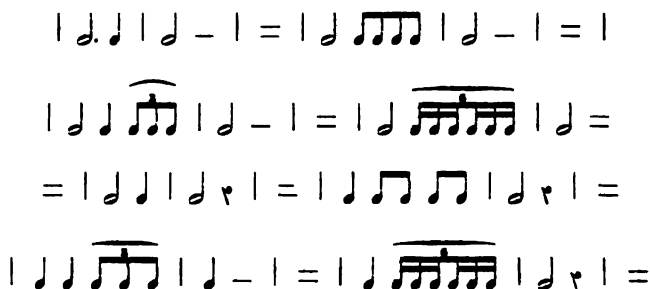
Fig. 49ª.

Volendo, si possono comporre frasi anche più lunghe e più complesse, sia in tempo pari, che in tempo dispari. La frase più naturale è quella espressa in tempo pari; ma l'artista può variare il tempo e scegliere a suo piacere il tempo dispari, ciò serve a rendere più vario il ritmo stesso. Però nella melodia di carattere flebile e di tonalità minore il ritmo dispari è più confaciente del ritmo pari: e di fatti la scala minore ha la sua base sopra di un suono il cui fattore è numero dispari, e la progressione ad essa propria è di seste parti come si è dimostrato. Ciò nulla meno il ritmo pari si può ridurre a dispari; e questo a pari, coll'accrescere o diminuire in proporzione le note corrispondenti all'accento o col diminuir le deboli. Le seguenti frasi di ritmo pari si possono ridurre come si vede in ritmo dispari e viceversa:

Fig. 50ª.

Si avverta però che la nota corrispondente all'accento non può diminuirsi che proporzionalmente alla nota debole: cioè non può diminuirsi

da renderla debole al pari o più della nota che va in tempo
mentre la debole quanto più diminuisce di valore e più fa
e forza all'accento.
re, la frase ritmica può essere di tempo pari, di tempo dis-
i tempo misto. La frase mista, o di tempo misto, è quella
ecipa di tempo pari e di tempo dispari. Accade frequente-
ı musica di dover adoperare in tempo pari movimenti anche
che si usano soprassegnare coi numeri 3 ovvero 6, per deno-
sono *terzine* o *sestine*, come si può vedere nel 3° e 4° esempio
di sopra. Non è frequente il caso di dover adoperare in tempo
gruppi di note di tempo pari, come nel seguente esempio:

51ª.

trovano esempi, non solo di frasi, ma di intiere melodie svolte
e di 5 movimenti, che si compongono necessariamente di
ri e di tempo dispari o viceversa.
ne costituisce un'eccezione nella musica misurata è regola
per il canto gregoriano e per la favella. La differenza che
il ritmo della musica figurata e quello del canto gregoriano
in questo: che la prima svolge il suo ritmo e la sua me-
determinata misura pari o dispari, che il musicista sceglie
pio di ogni pezzo musicale come il più confaciente alla me-
sa, e le frasi di ritmo misto sono in via eccezionale; mentre
o compone sempre il suo ritmo e la sua melodia in tempo
ritmo gregoriano ha il suo tempo, poichè musica senza
n esiste, ma questo tempo è misto e subisce l'influenza
ola, che riveste colla melodia e da cui ha origine. Il ritmo
ola si è svolto mano mano coi diversi metri e colle diverse
lla poesia congiunta col canto, ma questa congiunzione era
dimento al totale sviluppo ed al progresso musicale, che fu
iunto coll'emancipazione di questo da quella.
posizione dei diversi *piedi* e degli accenti nel verso hanno
lla distinzione del tempo pari dal tempo dispari, e ciò ap-
hiaramente dal metro dei versi giambici e di quelli trocaici
spongono naturalmente nel tempo pari. Gli altri versi, quali

più quali meno, conservano un ritmo misto; il qual ritmo a poco a poco, coll'alterazione delle quantità sillabiche, si venne ad assimilare al ritmo puramente musicale e quindi alla distinzione dei movimenti nel tempo pari e nel tempo dispari. La musica segna il progresso che ha la sua origine e il suo principio nel ritmo della parola, e il suo termine in quelli proprii delle vibrazioni del suono. Questo progresso è stato lento ma naturale, un progresso appreso dal sentimento e intuito dal genio dei musicisti, di cui l'ingegno del filosofo ricercò e ritrovò in seguito le leggi e le ragioni. L'uomo, seguendo i bisogni del senso, empiricamente eseguisce le leggi naturali, e colla scienza sperimentale addiviene alla loro razionale applicazione.

Ma ritorniamo alla frase del ritmo. Una frase ritmica appena enunciata fa sentire il bisogno di una risposta e di una conclusione. La conclusione è un giudizio ed un'affermazione che altre frasi ritmiche convengono per proporzione e simmetria alla prima enunciata; e nel concludere le diverse frasi formano un periodo. Le frasi ritmiche che formano il periodo ordinariamente seguono la proporzione delle vibrazioni, cioè 2, 4, 8 ed anche 16 battute, secondochè sono semplici o più o meno complesse. Questo periodo ritmico è proprio della musica, inquantochè esprime i movimenti naturali dei suoni, senzachè questi sieno vincolati dai movimenti della parola. Se però il ritmo dei suoni riveste la parola, dovendosi acconciare alle frasi ed al periodo di questa, va soggetta a variazioni, specialmente nel numero delle frasi e perciò anche nella forma del periodo stesso.

Le frasi ritmiche componenti il periodo, che nella melodia vengono variamente rivestite dei gradi del suono, rappresentano la simmetria dei movimenti nello stesso periodo. Ordinariamente le frasi ritmiche che compongono il periodo sono la ripetizione della prima frase enunciativa il soggetto del ritmo. Dissi ordinariamente, poichè talvolta la conclusione esige un leggero cambiamento nella parte ornamentale, e tal altra l'artista, imitando il movimento della parola, vuole annettere al movimento dei suoni un qualche significato, un qualche affetto dell'animo, suggerito appunto dalla favella espressa o sottintesa. In oltre l'arte mira a nascondere quella perfetta simmetria, ragione del bello, che a lungo andare può sembrare uniforme. Si potrebbero citare innumerevoli esempi di arie e suonate, di marce e ballabili che seguono un fraseggiare perfettamente simmetrico, ma

erò di accennare ad alcuni esempi nei quali va unito il
suoni con quello della poesia, riproducendoli dai sommi
ll'arte ritmica e melodica, quali sono il Rossini, il Bel-
nizetti e il Verdi.

ni nel « *Barbiere di Siviglia* »: *Largo al factotum della*
ge un lungo pezzo musicale colla semplicissima frase ri-
ente:

= 6/8 ... | ... | =

: *il vecchietto cerca moglie*, con la seguente:

= | 2/4 ... | ... | =

econdo del « *Guglielmo Tell* »: *Guglielmo, sol per te*, usa

= 2/4 ... | ... | ... | =

ritmica della Cavatina nella « *Sonnambula* »: *tutto è gioia*,
è la seguente:

= C ... | ... | =

el coro: *in Elvesia non v'ha rosa:*

= 6/8 ... | tr ... | tr ... | =

coro: *o fosco cielo*:

= 6/8 ... | ... | =

Chiara e vibrata è la frase del coro: *Dell'aura tua profetica,* nella « *Norma* », espressa così:

Fig. 58ª.

dolce e soave quella della scena 3ª dell'atto II: *Mira, o Norma*:

Fig. 59ª.

Di Donizetti sono notevoli le frasi della « *Lucrezia Borgia* »: *Come è bello*, scena 3ª, atto I:

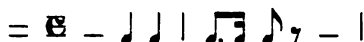
Fig. 60ª.

e l'altra: *Ama tua madre e tenero*:

Fig. 61ª.

non che: *di pescatore ignobile*:

Fig. 62ª.

e l'altra: *Maffio Orsini, signora, son io*:

Fig. 63ª.

Nella « *Favorita* »: *Bei raggi lucenti*:

Fig. 64ª.

e la Romanza: *Spirto gentil*:

Fig. 65ª.

e così moltissime altre.

Nelle prime opere del Verdi vi è una ricchezza straordinaria di queste frasi ritmiche, che formano il soggetto di bellissime melodie. Citerò della « *Traviata* » la frase del Valzer dell'atto I:

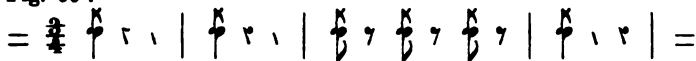
Fig. 66ª.

L'Aria del finale I: *Ah fors'è lui*:

Fig. 67ª.

Quella dell'atto II: *Pura siccome un angelo*:

Fig. 68ª.

L'Aria: *di Provenza il mar, il suol*:

Fig. 69ª.

E l'Aria dell'atto III: *Addio del passato*:

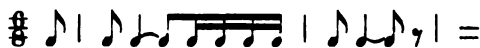
Fig. 70ª.

Nel « *Trovatore* » notevoli sono: l'Aria *Ai nostri monti*:

Fig. 71ª.

E l'Aria: *Di quella pira*:

Fig. 72ª.

E così dicasi delle altre innumerevoli frasi soggetto trattate da sommi autori, sia nelle parti vocali come in quelle strumentali, che hanno sempre l'origine loro nella frase ritmica scientifica, cioè nella più semplice espressione di tre movimenti ordinati nel tempo, proporzionati e simmetrici.

La naturale e semplicissima espressione delle frasi ritmiche viene alterata dall'arte, la quale cerca di ornarle con quegli elementi che le appartengono, per presentarle all'udito con nuove e variate forme, che sono ambitissimo intento dei musicisti.

In principio il ritmo della musica fu quello proprio della parola. Da un tal ritmo fino all'ultimo suo naturale sviluppo, quello cioè che è conforme alle naturali proporzioni e simmetrie delle vibrazioni dei suoni di periodo e dei suoni consoni, si dovette percorrere una ben lunga via, ed una interminabile serie di esperienze. A tal fine si cercò di dar forme eleganti alla parola, e queste si disposero con ordine per soddisfare ai sentiti bisogni dell'orecchio. Le varie forme della poesia condussero a poco a poco all'estremo limite consentito dalla parola, e il desiderio di raggiungere anche maggior proporzione e più perfetta simmetria di movimenti suggerì il divorzio del canto colla poesia. Si sperimentarono i movimenti dei suoni disgiunti da quelli della parola, e così si raggiunse la perfetta espressione delle movenze dei suoni.

Dato un valore alle note colla misura del tempo, la frase ed il periodo ritmico acquistò una forma propria ed una fisonomia semplice e chiara, e perciò stesso facilmente riconoscibile. Si volle allora di questa perfezione far partecipe la parola, e specialmente la poesia, e si rivolse l'attenzione a quelle sillabe dotate di accento, le quali consentivano una maggior larghezza di proporzioni, da poter in tal guisa rendere più proporzionate e simmetriche le singole parti di un periodo ritmico e melodico. In pari tempo non si trascurarono le sillabe deboli e brevi, che per la ragione contraria poteano prestarsi a proporzioni più piccole fino a raggiungere e compiere la giusta misura. Nè furono paghi a questo; chè il fascino di tali forme trascinò i musicisti a sacrificar la parola al ritmo dei suoni, or con indiscreti vocalizzi, e peggio ancora colle ripetizioni delle parole e delle frasi. In tal guisa i musicisti imitarono quel sartore, che, tagliando una veste sopra di un sol modello, pretendeva rivestire con

ıdi e piccoli, grassi e sottili, diritti, storti e gobbi di ogni

est' ultima forma risultante dal ritmo proprio dei suoni si
r troppo: e come ogni cosa, benchè bellissima, perde di
resa comune, e addiviene noiosa e stucchevole col troppo
così anche questa speciosa veste applicata a tutte le forme
e poetiche, incominciò a dispiacere. Da ciò ne nacque una
pur troppo sconsigliata e non feconda dei migliori e più
effetti.
i caso gli eccessi son sempre riprovevoli; quindi se dee bia-
l'insistenza smodata che si fece su di una formola benchè
e bella, non si può lodare il bando che si volle dare ad
ha un passato così ricco e glorioso. Non è al certo ragio-
ni pretende toglier l'uso di una cosa utile e buona, sol perchè
i può abusare: se vi ha difetto è dovere che si corregga.

Capo XIV.

Della melodia.

usica comprende tre parti, quali sono l'armonia, la me-
l contrappunto; e tutte queste parti hanno il loro fonda-
el ritmo, poichè riguardano i *movimenti* ordinati dei suoni,
aneamente o successivamente, il che importa per necessità
.
ne il suono si definisce « l'effetto prodotto nell'udito dalle
ie di movimenti *simultanei*, di un corpo, proporzionati ed
nel tempo », così l'armonia dicesi « l'effetto prodotto nel-
ai varî movimenti *simultanei* dei suoni proporzionati ed ordi-
tempo ». La stessa definizione conviene alla melodia, ma con
fferenza, che i movimenti dei suoni non sono *simultanei* ma
i; quindi la melodia è « l'effetto prodotto nell'udito dai varî
ti *successivi* dei suoni ordinati e proporzionati nel tempo ».
l'armonia ha per base le consonanze, che si dimostrano colle
ie di vibrazioni sperimentando un corpo sonoro, così il con-

trappunto ha per base e fondamento la melodia, e consiste appunto nell'ordinare *simultaneamente* nel tempo varie melodie. Queste melodie che si *contrappongono* non sono tutte dello stesso grado e della stessa importanza, poichè ve n'ha una tra esse che è fondamentale, che dicesi *canto*, colla quale le altre men secondarie devono convenire nei punti principali come convengono i consoni col fondamentale. Composta prima di ogni altro la melodia principale, a questa si contrappone una o più melodie con leggi armoniche, e se le melodie sono due, tre, quattro, ecc., si dirà *contrappunto* a due, tre, quattro parti, ecc.

La differenza che passa tra il ritmo e la melodia è questa: che il ritmo riguarda unicamente i movimenti che colpiscono l'udito per la loro quantità e forza, è non come movimenti di suoni armoniosi e proporzionati per grado di gravità ed acutezza. Pel ritmo basta anche un suono solo ripetuto ad intervalli ordinati simmetricamente, non ostante che questo suono sia o confuso a guisa di rumore, o stridulo ed aspro come il sibilo. La piacevolezza del ritmo consiste appunto nel sentire i movimenti ordinati e proporzionati nel tempo, nel qual ordine e nella quale proporzione simmetrica è riposta l'essenza e la ragione del bello.

Tutto questo non basta per la melodia, imperocchè, oltre all'ordine e alla simmetria dei movimenti, essa richiede che i detti movimenti sieno di suoni armoniosi, non che proporzionati e simmetrici per grado di gravità e acutezza. In una parola, che sieno suoni armoniosi e risultanti da una scala razionale. Il ritmo rispetto alla melodia è come uno scheletro non per anco rivestito di carne e di pelle o come un quadro di figure sol delineate alle quali manchino i chiari-oscuri e i colori naturali; o, se vuolsi, è come l'architettura semplice di un edificio.

Le scale razionali dei suoni le abbiamo esaminate e dimostrate; e vedemmo come la più semplice espressione delle medesime consiste negli accordi maggiori e minori; la qual semplice espressione conviene anche al suono, considerato nei rapporti del medesimo colle vibrazioni che lo compongono, il che vedemmo analizzando e sintetizzando i corpi che lo producono. La melodia pertanto, che ha per base e fondamento l'armonia, e più semplicemente l'accordo, primieramente desume il suo carattere dall'accordo stesso. Quindi se il ritmo

ito coi suoni della scala maggiore dicesi melodia *di modo* *e*, e se è rivestito coi suoni della scala minore dicesi melodia *minore.*

on toglie che la melodia non possa assumere anche altro e secondario, il che avviene quante volte il ritmo è rivestito ala mista o da quella cromatica, che perciò la melodia potrà *modo misto*, o di *modo cromatico.* Se poi piacesse meglio, uardo agli antichi, distinguere la melodia in *diatonica* e *cro-* secondochè si prende per norma la scala diatonica ovvero romatica, ciò sarà sempre conforme alla genesi musicale.

la scala mista come la cromatica, sebbene non possano de- dall'accordo maggiore o minore, presentano dei caratteri In esse vi sono degli intervalli atti a dar maggior risalto più sentita coloritura degli accordi stessi, maggiori o minori io, e che servono come gradevole e più delicato passaggio da io all'altro o da un accordo all'altro. La melodia non è che aggio ordinato da un suono all'altro di una scala razionale; uesto passaggio i suoni, coll'accentuazione, prendono un carat- accordo maggiore o minore ed assumono una forma speciale in cogli accordi stessi. Quindi come si può passare da un suono per intervalli di *quinta*, di *quarta*, di *toni* e di *semitoni*, dicesi comunemente per gradi *diatonici*, così vi si può pas- che per gradi cromatici ed anche più piccoli, purchè con essi guasti l'ordine naturale dei suoni che hanno nel tempo in cui iono. Perciò come si può passare da un suono all'altro di la maggiore, si può anche passare da una scala maggiore ad nore per tutti i gradi intermedi di cui sono capaci, e che io può distinguere.

ssaggio da un accordo all'altro o da una tonalità all'altra omunemente *modulazione*, termine preso dagli antichi, che vano *modi* le diverse tonalità dei loro canti. Lo svolgimento composto di suoni compresi nelle scale razionali, semprechè tti con ordine e proporzione nel tempo, non escono dagli ac- aggiori o minori, anche se il passaggio da un suono o da un all'altro venga fatto per gradi piccoli o grandi; per gradi o per salto, per gradi scientifici o introdotti dall'arte reto- rivestire pertanto il ritmo con suoni la cui disposizione ac-

centuata produce varî accordi che si succedono l'uno all'altro con maggiore o minore frequenza è ciò che dicesi *modulazione*, o *melodia modulante*. In tali melodie la scala cromatica vi entra per accidentalità, come vi possono entrare altre scale costituite per gradi enarmonici, il che succede di fatto nella voce e negli strumenti a corda, allorchè si passa da un grado all'altro dei suoni, non per intervalli staccati, bensì legati. Del resto la scala cromatica sta alla maggiore ed alla minore come il genere alla specie, il che è evidente dal momento che su di essa si possono formare tante scale maggiori e minori quanti sono i gradi dei suoni che la compongono.

Le due scale, da me dimostrate, sono fin qui il risultato ultimo dell'analisi e perciò rappresentano la più semplice espressione armonica e melodica. Sono i due elementi da cui l'artista dee partire per comporre della musica. Mano mano che dal semplice si va al composto si segue il cammino della sintesi che è inverso a quello seguito dal progresso scientifico musicale che è l'analitico. Questo cammino è inverso anche allo sviluppo storico che ebbe la musica, per ciò che riguarda i modi o le modulazioni, nonchè il ritmo e la misura del tempo. I passaggi da un accordo all'altro e da un modo all'altro nei tempi antichi erano confusi e incerti; essendo duce il solo sentimento e non la scienza, il progresso scientifico seguiva lentamente e a distanza i risultati empirici dei musicisti.

Tra le diverse specie di melodia merita speciale menzione quella che segue i modi del canto gregoriano, detta appunto *melodia gregoriana*, ma di questa parleremo a suo tempo, dimostrando la sua base, il suo ordine nel tempo, od il suo ritmo.

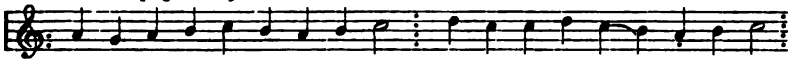
(*Continua*).

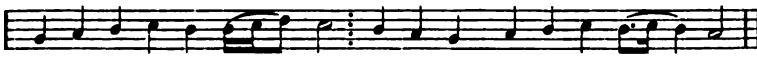
B. Grassi-Landi.

Les Chants de l'Église Grecque.

ÉTUDE

(*Suite et fin*, V. vol. VIII, fasc. 1er, pag. 43, ann. 1901).

N. 3.

Doxa soi tô deixanti.

De la Doxologie qui se chante aux Matines.

Antérieur au IVe siècle.

(*Version du Mont Athos*).

Premier ton plagal. *Allegro.*

Architecture musicale.

ut	ut	ut	la

Période carrée régulière: $2 + 2 = 4$.

Les trois premières phrases terminent sur *do*. — La quatrième et dernière sur *la*. Il nous semble y voir cette tendance de passer de la médiante majeure au ton mineur parallèle relatif, propre aussi aux mélodies populaires slaves.

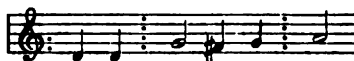
N. 4.

Meth imôn o Theôs.

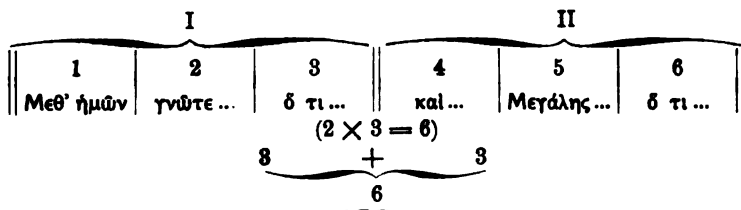
Versets que l'on chante à Complies.

Siècles antérieurs au IV.

(*Version du Mont Athos*).

La beauté de cette mélodie consiste dans son Ethos noble, expression de la confiance en ce secours divin, qu'affirme la parole trois fois répétée: *car Dieu est avec nous*, répétition épique pleine de grandeur. — Qu'on observe aussi la belle proportion architecturale des deux parties dont se compose cette mélodie, et la phrase initiale, avec le rhythme ailé de ces deux temps levés:

laquelle, en vertu de la loi génératrice de la première mesure que nous aimons à constater ici, se retrouve au début de la seconde partie: *Et il sera appelé*, comme rehaussée d'une façon exquise par cette légère modification à la ligne mélodique, un *si*♭ ajouté devant le *la* final!

Cet hymne est un des exemples les plus heureux de l'expressivité inhérente au 2[d] mode plagal, le mode préféré des chants liturgiques Grecs.

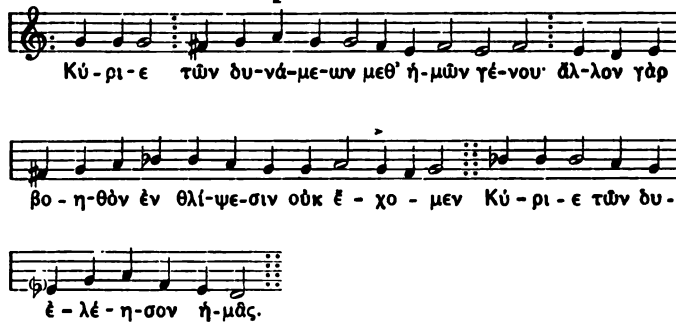
L'architecture contient en même temps la proportion binaire et ternaire; c'est un mètre *binaire composé* 2 × 3, comme la mesure de 6/8, mais dans l'ordre supérieur, nous voulons dire appliqué aux unités-phrases au lieu des unités-temps (« Zeiteinheiten »). En effet, en voici la démonstration graphique :

mais non pas dans le sens conventionnel moderne; il faut y voir au contraire l'application de ce principe de la diversité dans l'unité, proclamé par le moine d'Arezzo.

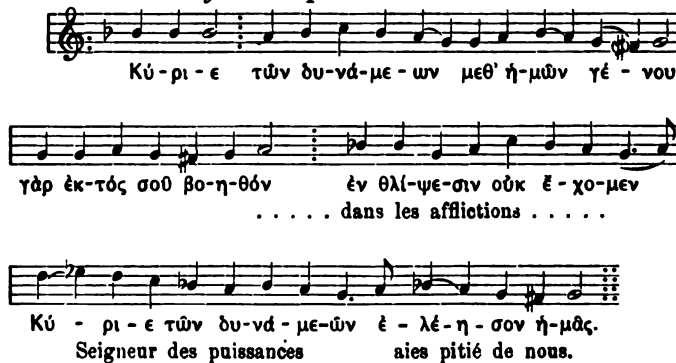
N. 5.

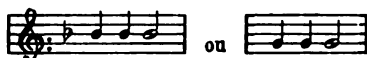
Kyrie, tôn Dynameon.

Pour être chanté à Complies en Carême.

Siècles antérieurs au IV^e^.

(*Version du Mont Athos*).

Τροπάριον (Troparion).

On ne sait ce qu'il faut ici admirer davantage: ce prem
suppliant, sur le retard non préparé: *do, si, si,* ou le p
mode mineur au majeur sur les paroles: ***dans les afflictio***
Sauveur point n'avons, se terminant sur le ***si naturel*** si
si hardi, avec un élan sublime d'appel confiant: ***Seigneur***
sances triomphant! Et ce retour en ***sol mineur*** sur le: ***aie***
nous! mélange de l'éthos mineur et majeur, admirable
néité et de vérité expressive, de sincère componction. Que
pare la version Aghiorite que nous donnons avec la versio
tion de l'Anthologie de Gregorio Protopsalte de la grande
Constantinople, 1837, composés (?) par Pierre Lampadario

ou bien encore avec la Version du Protopsalte de l'Églis
à Venise:

aurait être douteux à laquelle il convient de donner la
, laquelle des trois versions doit être considérée comme le
l'original authentique: là, dans l'Hymne de la Sainte
, vie, expressivité, ligne souple; dans la version de Constan-
dans celle de Venise, un:

rie initial, d'une raideur insupportable, froid, sans vie, sans
âme en un mot.
la version de Venise les sublimes modulations du mineur
ont disparu entièrement! On dirait une pétrification mé-

osé du Chant précédent (N° 4), le ***Meth imón o Theos***,
ture binaire, nous voyons dans le ***Kyrie tòn Dynameon***,
ns l'ordre métrique supérieur le principe de structure ter-
germe modeste qui de la forme du « Dreitheiliges Lied »
la forme Sonate-Sinfonie. — Voici les trois parties claire-
inées:

Seigneur des puissances Sois avec nous!	I. majeur, partie unimodale.
ar, en vérité, hors de toi n autre Sauveur ans les afflictions point n'avons.	II. mineur, partie métabolique modulatoire.
Seigneur des puissances ies pitié de nous!	III. majeur, retour du 1r motif. Cadence finale *mineure*.

Architecture ternaire.

unimodale	IIe partie métabolique			IIIe partie. Retour du 1er motif et Conclusion	
I	II			III	
2	3	4	5	6	7
μεθ' ...	ἄλλον ...	βοηθὸν ...	ἐν θλίψεσιν ...	Κύριε ...	ἐλέησον ...

N. 6.

I asômatos physis.

Versets pour être chantés à Complies.

Siècles antérieurs au IVe.

(*Version du Mont Athos*).

Deuxième ton plagal. *Allegro.*

Traduction: La nature incorporelle, les Chérubins avec des hymnes
Te glorifient.

L'hymne *I asômatos physis* est un rare spécimen de rhy
naire symétrique et de période carrée conventionnelle dan
moderne. Ce serait une raison pour ne pas le croire d'une
très grande, et la note sensible (*fa* ♯) confirme ce soupçon
l'allure joyeuse et fraîche qui correspond bien au texte en
la popularité et constitue sa valeur.

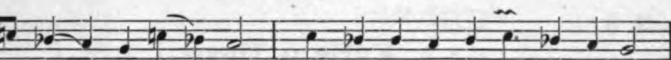
N. 7.

Kyrie Vasileu.

Vers tirés du « Gloria in excelsis ».

De la Doxologie qui se chante à la fin des Matine

Antérieur au IVe siècle.

Deuxième ton plagal.

nélodie, d'un charme inexprimable, d'une diction si noble et nte à la fois, appartient à la catégorie des chants *idiomèles* eur mélodie propre, non transférable (1), ne servant pas de d'autres. C'est un fragment de la Doxologie. La diction, e l'union de la parole et du chant, est d'une haute perfection. rquera que la ligne mélodique, qui généralement se meut és conjoints, au nom de *Jésus-Christ*, dans la phrase pré- e la cadence finale, procède au contraire par degrés disjoints, ndissant d'une quarte pour remonter aussitôt d'une sixte. — qu'ici l'âme se précipite à genoux, en élevant ses mains, ste d'adoration vers ce nom sacré: musique de geste, si l'on ainsi, que les Mélodes de l'Église Grecque, d'un tacite t mûs par le même sentiment de vénération, ne manquent introduire, faisant devant le nom de Jésus comme une gé- musicale. Et si la musique en effet trouve l'expression juste geste d'humilité, en revanche, dans la première phrase, phe grandiose au Seigneur Roi, Dieu du Ciel — *épouranie* à quelle majesté, à quel *au-delà* superbe ne s'élève-t-elle pas?

---

notre notice dans l'Introduction, p. 53 du fascicle précédent, tome VIII *ista Musicale Italiana*, sur la différence qui existe entre les chants *èles* et ceux qu'on appelle *automèles*.

N. 8.

Kyrie o Theos.

De la Doxologie.

(*Version du Mont Athos*).

Ce qui frappe, en dehors de la douceur modeste de ce *Kyrie*, c'est le traitement de la note sensible *si*, sur les paroles ὁ αἴρων; elle reste non résolue, comme suspendue, note de passage pour ainsi dire, effet très délicat que l'on rencontre dans les Chants du Véneto, vestige de haute antiquité dû, peut-être, à certaines origines communes et aux rapports ultérieurs.

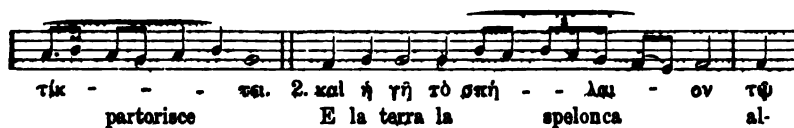
N. 9.

I Parthénos symeron.

Kontakion automèle.

Ve siècle.

Célèbre cantique de Noël composé par St Romain, Mélode.

(*Version aghiorite*).

Analyse.

Cet hymne est un des plus célèbres et des plus populaires de St Romain (1). La version Aghiorite que nous en donnons diffère en plus d'un point de celles des traditions de l'Église telles qu'elles se sont conservées dans les villes. — La version abrégée, comme on la chante à l'Église Grecque de Venise, ne contient point par exemple la fraîche modulation en *ut* et le gracieux *gruppetto* sur les mots « Ἄγγελοι », les anges et les pasteurs, détail caractéristique et musique pittoresque comme l'aimait la naïve enfance de l'art; on n'y trouve point

(1) Mélode du Ve siècle. Voir le paragraphe: *Les principaux Mélodes de l'Église d'Orient*, de notre étude, dans le fascicule précédent de cette *Rivista*, année VIII, 1901, p. 60.

trace non plus de l'intéressante modulation en *fa mineur* est question des Rois Mages et de l'Étoile, modulation qui fort à sa place dans la partie centrale métabolique de ce qui se meut, dans la version de Venise, dans un cercle du seul et même troisième mode.

Observons que le rhythme est tour à tour binaire et te un libre mélange, et que les cadences font alterner *fa* et en arriver à une double consécration du *fa*, ton fondamen

---

N. 10.

E phônè tou lògou.

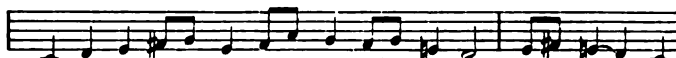
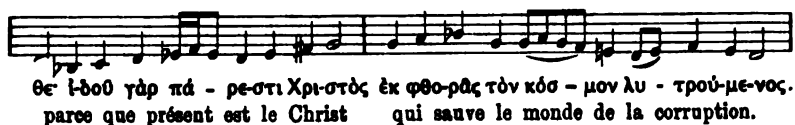
De l'Ode VIe du Canon de l'Épiphanie.

(Chant heirmologique dit: Tôn Photôn.)

Ve siècle.

(*Version aghiorite*).

Τῶν Φωτῶν.

θε· ἰ-δοῦ γὰρ πά - ρε-στι Χρι-στὸς ἐκ φθο-ρᾶς τὸν κόσ - μον λυ - τρού-με-νος.
parce que présent est le Christ qui sauve le monde de la corruption.

Voici un chant composé de neuf phrases mélodiques dont l'enchaînement est aussi heureux qu'intéressant. — Elles semblent réparties ainsi, d'après les cadences, qui ont lieu sur *sol* et sur *ré* :

On voit le parallélisme de la 1re et de la dernière partie ; non pas parallélisme méthodique, littéral, mais parallélisme spirituel. Un autre parallélisme a lieu entre les deux périodes du milieu (2 et 3). Cette régularité est interrompue de la manière la plus heureuse par la phrase N. 4, pour ainsi dire *hors cadre*.

La formule principale de cette phrase est rappelée à la fin de la dernière phrase.

La charpente musicale de ce chant si expressif se présenterait donc de la manière suivante :

Rien n'est arbitraire dans ces chants, et l'on découvre dans chacun le travail de la pensée en même temps que l'inspiration du sentiment !

N. 11.

Ek nôon prostagma.

(Chant heirmologique).

VI^e siècle.

Le cantique des trois enfants dans la fournaise ardente.

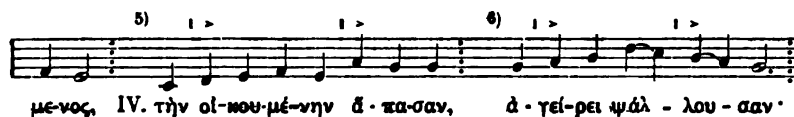
La déclamation si admirable dans sa vérité expressive, le feu et l'animation, le pathétique de la diction qui ne faiblit nulle part et conduit victorieusement vers la péroraison qui couronne l'œuvre, ne sauraient être assez admirées, assez goûtées.

N. 12.

Paidos eu àgis.

Hirmos de la Liturgie.

VII[e] siècle.

Autre chant des trois enfants dans la fournaise ardente.

L'éthos général correspond au caractère qu'attribue l'Évêque Chrysante, aux mélodies de ce mode: il est « *caressant*, *agréable* et *attrayant* pour les passions ». — La phrase initiale rappelle une des plus belles phrases du graduel des Dimanches du 1[er] Avent: *Ostende nobis Domine.*

N. 13.

Paràdoxa symeron.

Hymne idiomèle des Vêpres de la Pentecôte.

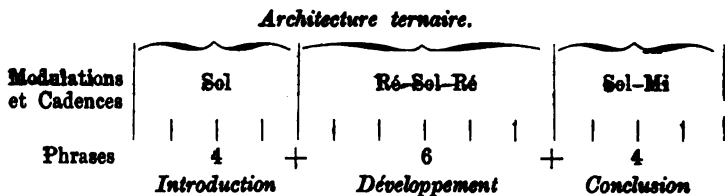
VIII° siècle.

D'origine très antique, probablement composé par S^t Jean Dan
Cosmas (sec. VIII°).

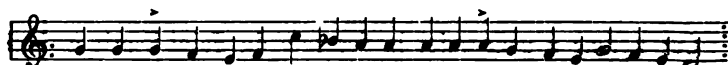
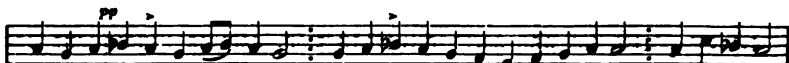
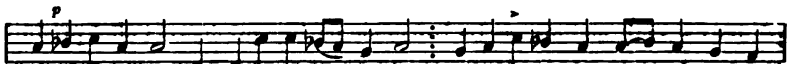
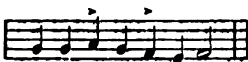
Cet hymne a pour sujet la descente du Saint-Esprit à la Pentecôte. Il se divise en trois parties: la première et la 3^{me} partagées en quatre phrases; la partie du milieu contient six membres distincts. Les proportions architecturales se présentent donc ainsi: 4 + 6 + 4.

La 1re partie est une sorte d'introduction, comme l'indiquent les paroles; c'est l'exorde. La modulation est stable; les cadences affirment quatre fois ce *sol*. — La 2^{me} partie commence le récit proprement dit de l'Évangéliste Lucas; c'est la partie dramatique, et la mélodie souvent imitative rend avec une grande vigueur et vérité d'expression les émouvantes péripéties du miracle de la Pentecôte; il faut remarquer surtout la manière ingénieuse et vraiment grandiose, impressionnante, avec laquelle les paroles: « βιαίας πνοῆς, souffle impétueux » sont rendues. — La troisième partie, qui décrit l'effet produit sur les Apôtres par la déversion du Saint-Esprit, a un beau caractère qui termine dignement l'ensemble: il s'y trouve une progression de petites phrases ascendantes, sur le texte: « paroles extraordinaires, dogmes extraordinaires, enseignements extraordinaires » qui est d'une grande force dramatique; la phrase finale calme et ramène au ton *mi* (tierce de *ut*) que l'on n'avait pas entendu dans tout le morceau (comme cadence).

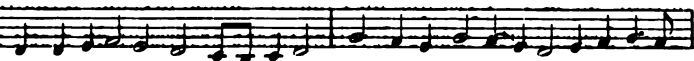
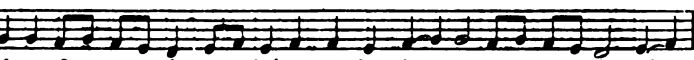
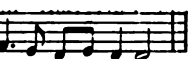
La disposition et la distribution des cadences sur *sol* et des cadences sur *ré* est remarquable par sa clarté et unité. — Le tableau graphique de cette mélodie serait le suivant:

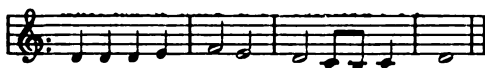
N. 14.

Euphrenestho tà Urània.

VIII[e] siècle.

Hymne apolytikion (du Congé) attribué à S[t] Jean Damascène.

τῷ θά-να-α-τῳ τὸν θά-να-α-τον. πρω-τό-ο-το-κος τῶν νε-κρῶν ἐ-γέ-νε-το
colla morte la morte primogenito degli estinti fu fatto.

Tàs Hesperinàs.

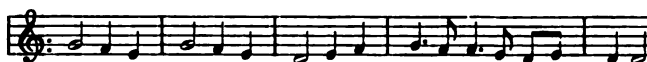
Idiomèle des Vêpres de Dimanche.

VIII[e] siècle.

Tiré de l'Octoèche de S[t] Jean Damascène.

un chant dans le 1[er] mode; son ambitus est de six tons, il du *si* au *sol*, c'est-à-dire il descend deux tons au-dessous de e *ré* et ne monte que jusqu'au *sol.*
remière phrase est régulièrement rhythmée; on pourrait la en quatre mesures de rhythme carré :

éponse au contraire s'affranchit d'une manière imprévue et e du rhythme symétrique en entremêlant le rhythme à 4 temps hme à 5 temps et à 3 temps.

Cette phrase se distingue en outre par la division ternair
membres, et une répétition d'une agogé descendante, chaque foi
et augmentant d'importance à chaque reprise.

Il est impossible de ne pas songer à la construction de la
initiale de la 1re Pythique de Pindare. Même division ternaire
agogé descendante, même développement progressif du motif n
En transposant cette phrase de Pindare dans le tétracord
rieur du mode dorien

et en la faisant suivre de la phrase du Τὰς ἑσπερινὰς

on dirait avoir devant soi la véritable conclusion de la mélo
daresque, qui, comme l'on sait, manque dans l'original dé
par le P. Kircher.

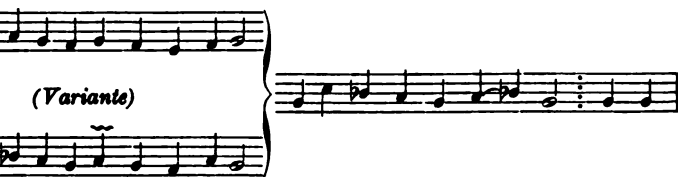
N. 16.

Oraios én kèi kalòs.

Tropaire de la Liturgie.

VIIIe siècle.

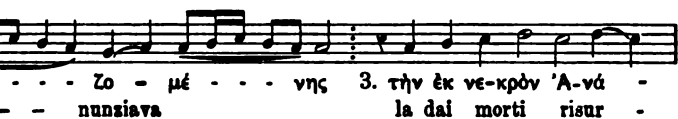
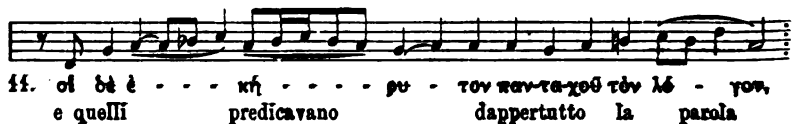
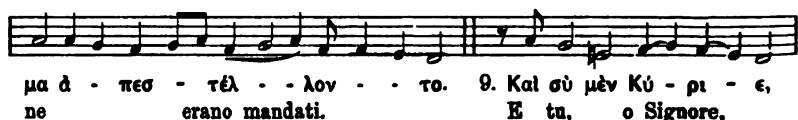
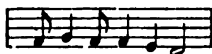
De l'Octoêche de St Jean Damascène.

Troisième mode plagal (varié). *Adagio* et *Allegro.*

Tys Magdalinis.

Idiomèle.

Siècle IX^e.

Eothinon (Hymne du Matin) de Léon le Savant.

(*Version du Mont Athos*).

οἱ Μα - θη - ταὶ 6 a. ὠ-νει δί - ζον - το 6 b. τὸ τῆς καρ -
i Discepoli rimproveravano la del suo -
δί - - - - ας σκλη - - - ρόν 7. ἀλ - λὰ τοῖς ση-μεί - οις κα -
re durezza ma dai segni ar -
θο-πλι-σθὲν - τες καὶ θαύ - μα - σι, 8. πρὸς τὸ κή - ρυγ -
mati e dai miracoli, alla predicazio -
μα ἀ - πεσ - τέλ - - λον - - το. 9. Καὶ σὺ μὲν Κύ - ρι - ε,
ne erano mandati. E tu, o Signore,
10. πρὸς τὸν ἀρ-χί - φω - τον, ἀ - νε-λήφ - - - - θης Πα-τέ - - ρα
al principio d'ogni luce sei asceso, il Padre,
11. οἱ δὲ ἐ - - - κή - - - - ρυ - τον παν-τα-χοῦ τὸν λό - γον,
e quelli predicavano dappertutto la parola
12. τοῖς θαύ-μα - σι πισ - τού - με - - - νοι. 13. Δι-ὸ οἱ
coi miracoli comprovandola. Perciò noi
φω-τισ-θέν - τες δι' αὐ - - τῶν 14. δο-ξά - - - - ζο
che fummo illuminati per loro glorifichiamo

Le chant « Τῆς Μαγδαληνῆς » est un chant idiomèle ayant pour texte le passage de l'Évangile qui raconte comment S[te]-Madeleine se rendant au tombeau du Seigneur, apprit par l'Ange la résurrection du Christ. — Il semble empreint tantôt de cette « tristesse naturelle » qui remplissait les cœurs des disciples, après que leur maître les eut quittés, tantôt, comme aux paroles: ἀνελήφθης Πατέρα, on sent comme un cri de triomphe venant changer cette tristesse en joie. — Quoique assez développé, ce chant est très sobre de modulation et ne sort guère de l'hypolydien et de ses congénères (*fa* avec *si* ♮), 3[me] ton de l'Église Grecque. — Ayant son point de départ de la tonalité de *ut maj.* il touche à *la min.* et *sol* (dom[te]. de *ut*), avant d'arriver au *fa*; puis vient une 2[me] partie en *ré min.*, une autre qui par *sol min.* et *ut maj.* termine également en *ré min.*, au moyen de la même formule mélodique syncopée

et enfin une 4[me] et dernière partie qui termine sur le ton fondamental *fa*.

Le parallélisme des phrases s'y fait jour, mais d'une manière tout à fait irrégulière. Sur les 16 phrases qui le composent il y a 7 phrases-types qui se retrouvent dans le courant du morceau, mais qui ne se répètent pas identiquement comme on pourrait le croire, ni alternativement 2 par 2 ou 4 par 4. La 1[re] phrase, par exemple, n'est répétée qu'à la neuvième, la 2[me] à la 15[me], la 6[me] qui contient la cadence caractéristique se retrouve à la 8[me] et 12[me] phrase, etc., etc.

L'architecture de ce chant se présente ainsi:

et appartient donc au système binaire.

Cadence.

Nous faisons remarquer dans la phrase n. 11 la *cadence* par éclepsis à la quarte, si familière aux chants slaves et qui se trouve également dans l'ode de Pindare.

La *cadence* si originale par son rhythme syncopé, qui se présente à la fin de la 6me, de la 8me et de la 12me phrase, se trouve admirablement appropriée par son caractère énergique aux paroles qu'elle est appelée à exprimer; le mot: « σκληρόν, la dureté des cœurs des Apôtres », est bien caractérisé, ainsi que le « πιστούμενοι, le témoignage, la preuve certaine », par laquelle les Apôtres appuyaient leur prédication.

N. 18.

Metà tin is adû.

Idiomèle.

IXe siècle.

Eothinon (Hymne du Matin) de Léon le Savant, Empereur.

Deuxième ton plagal. *Adagio.*

'Α - - νά - στα - - - σιν, ἀ-θυ-μοῦν - τες ὡς
Resurrezione, afflitti, come
εἰ - - χὸς ἐ - πὶ τῷ χω-ρισ-μῷ σου, Χρι - στὲ, οἱ Μα-
era naturale, per la separazione tua, o Cristo, i di-
θη - - - - ται, πρὸς ἐρ-γα-σί - - αν ἐ-τρα - - - - -
scepoli al lavoro si vol - -
πη - - - - - - - - σαν· καὶ πά-λιν πλοῖ - α καὶ δίκ - τυ - α,
sero, e ancora barche e reti
καὶ ἄγ - - - - - ρα οὐ-δα - - - - μοῦ ἀλ - λὰ σὺ Σῶ-τερ ἐμ-φα -
e presa in nessuna parte, ma tu, o Salvatore, ap -
νισ - - - - θεὶς, ὡς Δεσ-πό - - - της πάν-των, δε-ξι -
parso come Signore di tutte cose, a de-
οἷς κε - - λεύ - εις βα-λεῖν· καὶ ἦν ὁ λό - γος, ἔρ - - - - -
stra comandi di gettare e fu la parola, fatto
γον εὐ - θὺς, καὶ πλῆ-θος τῶν ἰχ-θύ - - - ων πο - λὺ,
subito, e moltitudine di pesci grande

Venise.

ELLA ADAÏEWSKY.

LA SONATA A KREUTZER

nota ai concertisti ed ai virtuosi del violino (come del
che le altre composizioni del sommo di Bonn), la Sonata a
ha acquistato una certa rinomanza e popolarità (di nome
anto) pel grande successo ottenuto da quel breve romanzo
Leone Tolstoï, che appunto dalla Sonata a Kreutzer s'in-

anza e popolarità assolutamente fittizia, come si è accen-
apparente che sostanziale, perchè, contrariamente a quanto
nel campo della letteratura, dove il rumore sollevato da un'*o-*
sicale determina molto spesso la popolarità, e talvolta per-
ivelazione al pubblico del lavoro letterario donde il *libretto*
melodramma è stato tolto, il grande successo del romanzo
vece non ha invogliato menomamente i violinisti a studiare
musicale dal quale esso s'intitola, paghi più che mai delle
ginnastiche alla Paganini, Sarasate, ecc., di cui la lettera-
certistica per violino non fa certo difetto.
fortunata invero la Sonata a Kreutzer!
nota ai musicisti, nella novella del Tolstoï essa vien desti-
appresentare una parte ben brutta, ad esercitare una fun-
n deleteria, ad essere come il simbolo di un elemento emi-
nte dissolvente, eccitante, inesplicabilmente dannoso qual è
la musica, nella tesi paradossale così asmaticamente so-
e sviluppata dal romanziere.
le mette in bocca al suo strano protagonista certe teorie di
musicale ancor più strane, le quali tenderebbero alla sop-
totale di quest'arte divina, perchè « cosa terribile in gene-

rale »; o per lo meno all'annientamento delle manifestazioni più elevate e complesse del genio musicale, perchè producono « un'eccitazione inesplicabile che è dannosa », rendendosi tollerabili appena le manifestazioni, che comunemente sono ideate di genere inferiore, quali una marcia od una danza, che per lo meno corrispondono ad uno « scopo determinato ».

Onde leggendo quelle due pagine di estetica musicale intromessa nel romanzo, il lettore, che pure venne già messo a dura prova dalle non meno strane teorie sull'amore e sul matrimonio che precedono, ma che nutre pur sempre una grande ammirazione per il genio di Tolstoï, si domanda quasi imbecillito: Ma queste saranno opinioni che il romanziere ha messo in bocca al suo protagonista per dimostrarne vieppiù l'anormalità, oppure sono teorie proprie del romanziere il quale si vale di questo artifizio per enunciarle? E pur troppo che sia veramente così lo dimostrerebbe il più recente libro di filosofia dell'arte: « Che cosa è l'arte? », in cui il romanziere russo venne sviluppando ampiamente, sebbene con poco rigor di logica, queste teorie, applicandole anche alle altre arti sorelle: un libro assai poco convincente e che dimostra una volta più come il Tolstoï, grandissimo artista, sia un mediocre filosofo, le cui tesi, molto spesso utopistiche e paradossali, possono soltanto avere una certa efficacia per la grandezza e nobiltà dello scopo al quale esse sono inspirate.

Ma, per ridurci al nostro argomento, come mai l'Autore ha potuto scegliere una composizione del più sereno ed equilibrato fra i grandi musicisti, ha potuto scegliere precisamente questa Sonata a Kreutzer per abbassarla come alla spiegazione musicale di un orrendo delitto operato non dietro un impulso generosamente passionale, come sarebbe il delitto d'Otello, ma dietro un impulso ignobile, che è anzi il compendio di tutta una serie di sentimenti ignobili, di vere brutture? « Questa Sonata a Kreutzer, il primo tempo *presto*, è lecito suonarlo in un salone ove son convenute dame coi seni denudati? »

Così si esprime il Tolstoï, per il quale la *Sonata a Kreutzer* « un lavoro terribile », addirittura immorale, non solo basta, nella sua novella, a servire da galeotto ai due esecutori, così da condurli insensibilmente ed inesorabilmente all'adulterio, ma è tale da « sovreccitare in modo ineffabile, anzi, da provocare addirittura in certi ambienti

certe idee che sarebbe brutto veder attuate! »; allo stesso modo che il vino, l'acquavite bevuta a profusione, ed il fumo del tabacco inaspriscono il protagonista, e gli dànno quell' ebbrezza ed inconsapevolezza necessaria ad inveire dapprima turpemente contro la propria moglie, a commettere scenate rivoltanti, ed infine ad ucciderla.

Oh mente sublime e casta di Beethoven, chi altri avrebbe potuto anche sospettare che la tua Sonata non sia lecito eseguirla in un salone, ove son convenute dame coi seni denudati, non perchè sarebbe come profanarla davanti a un pubblico generalmente così frivolo e sciocco, ma perchè possa essere argomento e causa d' immoralità?

Povera *Sonata a Kreutzer*! quanta ignominia, potentemente descritta, fosti destinata a rivestire!

Ma è poi proprio vero che questo primo tempo « presto » sia così diabolicamente violento, suggestivo e sensuale, e che in esso si trovino elementi passionali sviluppati in maniera inaudita e portati al parossismo più che in qualsiasi altra composizione di Beethoven per violino?

Esaminiamolo non con gli orecchi di un Posdnicheff esaltato e mattoide, ma con quelli sani di un devoto cultore di musica, e vediamo.

***

Il « presto » in *la minore* è preceduto da un « Adagio sostenuto » in *la maggiore* che incomincia con 4 battute di violino solo, ripetute subito in *minore* dal pianoforte.

Questa specie di introduzione (non infrequente in Beethoven) ha qui poca importanza musicale: è una specie di progressione che si arresta alla sotto dominante per preparare l' entrata impetuosa del *presto*, il quale, irrompendo sull'accordo della sotto-dominante ed in

tonalità *minore* dopo il *maggiore* dell'Adagio, produce un effetto di sicura efficacia.

Il tema viene ripetuto dal pianoforte e subito violino e pianoforte incominciano una specie di progressione

progressione assolutamente scolastica, poco originale e fredduccia.

Il secondo tema principale, *tema contrappeso*, viene enunziato subito dopo dal violino.

(1) Le citazioni musicali sono forzatamente molto embrionali, e lascio al lettore la cura di consultare in proposito l'op. 47.

È un bel tema nobile, elevato e dotato di un' espressione calma, pressochè divota, che fa bel contrasto coll' agitato *minore* antecedente. Tecnicamente è degno di nota la sua tonalità di *mi maggiore* alla quinta della tonalità d'impianto *la minore*: una specie di infrazione alla regola classica e che sarà più tardi eseguita da Mendelsohn, Schubert, Bramhs ed altri.

Il tema viene subito interrotto con bell'effetto da una nuova progressione

progressione più ricca e meno scolastica della precedente e che alle battute

raggiunge una potenza d'effetto grandissima; l'unico punto della Sonata in cui si possano rintracciare degli elementi passionali.

Entra subito un nuovo tema in *mi minore*

musicalmente di ottimo effetto, patologicamente insignificante, nè sensuale, nè dissolvente più di tanti altri temi di Beethoven, coi quali esso ha una certa visibile parentela. Segue la cadenza in *mi minore* ed il ritornello.

Dopo il ritornello abbiamo la parte dedicata allo svolgimento dei temi fondamentali, e nella quale il divino Beethoven emerge di solito ad altezze inaudite e giammai raggiunte da altri.

Modulazioni, progressioni dolorose o sfolgoranti di brio e di *verve*, deduzioni impreviste e sbalorditive, di solito formano la caratteristica di questa parte; ma nella Sonata a Kreutzer Beethoven si muove un pochino a disagio. L'artifizio, lo sforzo, la scolastica vi sono evidenti e Beethoven, svolgendo a sazietà il tema in *mi minore*,

è ben lontano dal provocare le impressioni volute dal Tolstoï: e che altre composizioni dello stesso Beethoven suscitano con assai maggior efficacia.

Anche la ripresa della prima parte della Sonata è condotta con poco effetto, meccanicamente e senza genialità.

La ripetizione della prima parte, col secondo tema in *la maggiore*, come vuole la regola, non aggiunge, nè può aggiungere nuovi elementi psicologici che possano giustificarci l'aspro apprezzamento dello scrittore russo.

Più ricca d'effetto è la *Coda*, piuttosto estesa, e che racchiude una progressione d'ottave molto bella e caratteristica in Beethoven.

Riassumendo, questo tempo è una composizione che nel suo complesso è splendida per fattura e tecnica musicale, e per bellezza di idee, ma che non racchiude per nulla quegli elementi sovversivi ed eccitanti voluti dal Tolstoï e che si riscontrerebbero di preferenza in altre composizioni per violino dello stesso Beethoven.

È un lavoro che ripete formule e frasi comuni a Beethoven e che lascia trapelare discretamente lo scolasticismo sì da giustificare per nulla l'interpretazione troppo fantastica ed assolutamente soggettiva del filosofo russo.

E che troppo soggettiva ed ingiusta sia l'interpretazione che questi seccamente pone in bocca del suo protagonista, lo prova l'apprezzamento che egli dà del secondo tempo *Andante*

che chiama « poco originale », mentre tolto, forse senza accorgersi, da un illustre nostro musicista contemporaneo, a tema di una ro-

manza in un notissimo dramma lirico, costituisce una delle gemme dello spartito!; ed il giudizio sul *Finale* che dice « di poco effetto ».

Ma il *Finale* è precisamente sbalorditivo per efficacia e vivacità, è uno scoppiettio sfolgorante ed inesauribile di note, che sono come tante perle cadenti sopra un bacile d'argento e che ti lasciano abbacinato innanzi a tanta freschezza d'idee, unita a così potente senso dell'equilibrio e dell'unità della composizione; in una parola, della quadratura!

Basterebbe quest'ultimo tempo a rendere immortale questa Sonata ed a renderla gradita ai violinisti, se essi più che a far ammirare la scioltezza e l'agilità delle loro dita, mirassero a comunicare al pubblico, per mezzo dei capolavori dei grandi musicisti, un'anima d'artista ed un vero sentimento d'arte.

Ma i concertisti preferiscono fare i funamboli; e poichè la vera e nobile letteratura musicale per violino è poco conosciuta, un grande romanziere può farsi lecito non solo di fare degli apprezzamenti stranamente fantastici su una Sonata a Kreutzer, ma di renderla addirittura odiosa per l'atrocità del delitto, del quale l'innocente Sonata parrebbe essere la causa determinante, senza che il buon pubblico possa dire al romanziere che questa volta ha torto.

Dino Sincero.

Arte contemporanea

LA TECNICA DEL CANALE D'ATTACCO

SAGGIO PER LO STUDIO TEORICO-PRATICO
DEGLI ELEMENTI FONETICI DELLA FAVELLA ITALIANA NELL'EMISSIONE VOCALE.

Con 6 figure e numerosi espedienti grafici, prospetti, ecc.

(*Continuaz.* V. vol. VIII, fasc. 1°, pag. 137, anno 1901).

CAPITOLO TERZO.

Delle vocali secondarie e loro efficacia, quale mezzo di neutralizzazione di tutto il vocalismo.

Le vocali *E, O* sono dette secondarie perchè non contengono in se stesse stoffa originale-primaria, ma non sono che gradazioni delle vocali primarie, riempiendone i vani ed appianandone le differenze sì spiccate. La prima trovasi fra *I* ed *A*, ed appartiene perciò al dominio chiaro; la seconda fra *A* ed *U*, e viene considerata per la stessa ragione vocale oscura. Queste vocali secondarie sono suscettibili di modificazioni; o meglio, si distinguono in ciascuna di esse due suoni differenti; l'uno detto suono aperto, l'altro suono chiuso. Designeremo il loro suono aperto con l'accento grave: come in *mènsa*, *rèmo*, *bòtta*, *còllo*, ecc.; ed il loro suono chiuso con l'accento acuto: come in *mése*, *réfe*, *bótte*, *córto*, ecc.; adoprando dappertutto, per rappresentarle, le lettere minuscole.

Le vocali *è* ed *ò*, non solo sono in strettissima parentela fonica colla vocale *A*, ma pure trovansi, per la loro posizione e formazione, vicinissime e somiglianti a quella. Ammesso che la vocale *A* sia d'un timbro neutrale, cioè nè chiaro, nè oscuro, saranno appunto queste

vocali che, come prodotto e gradazione diretta, immediata di quella, ne stabiliranno un differente carattere. A rigore potremmo concludere che la *è* non è che un' *A* molto chiara, e la *ò* un' *A* estremamente oscura. La *é* invece è sola e diretta produzione e gradazione immediata della *I* nella stessa proporzione che la *ó* alla *U*.

Prendiamo a riguardare, prima di tutto, separatamente le vocali secondarie aperte.

è.

I fisiologi non sono concordi nel trattamento di questa vocale; alcuni la fanno derivare da *I*, altri da *A*. Noi propendiamo per la sua derivazione direttissima dalla *A*, poichè a ciò ci conducono due fatti glottologici:

1° il dittongo latino *ae* in *saeculum*, *tremendae*, ecc., il quale si è generalmente convertito, nella favella italiana, in *è;*

2° la favella tedesca, la quale si serve per indicare questo suono del medesimo segno *A*, aggiungendovi semplicemente due cediglie, dette *Umlaut* (*ä*).

La sua posizione è presso la vocale *A*, nella direzione della *I* (vedi Fig. 3ª). Il suono comincia già in questa vocale ad appropriarsi le qualità caratteristiche al timbro chiaro; esso tende a condensarsi, ad assottigliarsi mediante la formazione di questa vocale che è la seguente: l'apertura dell'orifizio boccale resta quasi la stessa che nella emissione *A;* il volume della colonna sonora si condensa, si assottiglia mediante l'inarcamento lieve del dorso anteriore della lingua; mentre il dorso medio si allarga, toccando quasi le file laterali dei denti. Il velo palatino, che forma l'apertura interna della cavità faringea, si allarga un poco; e l'epiglottide s'innalza insensibilmente, portando seco, in questo movimento, tutta la laringe.

Neppure sul suo carattere psichico i dotti trovansi d'accordo; alcuni opinano che questa vocale esprime specialmente l'appassionato, il sano, le forze vitali, mentre altri le ammettono la prestanza a descrivere la pluralità, il multiplo e pure la diminuzione, il rimpicciolimento.

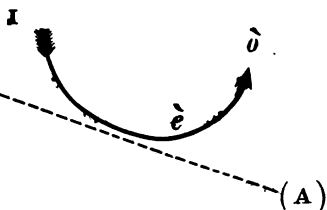
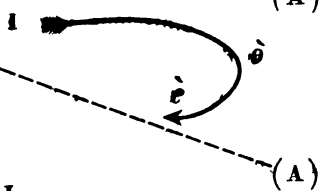
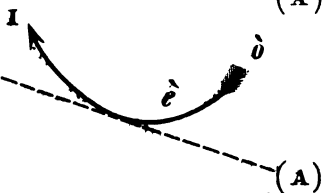
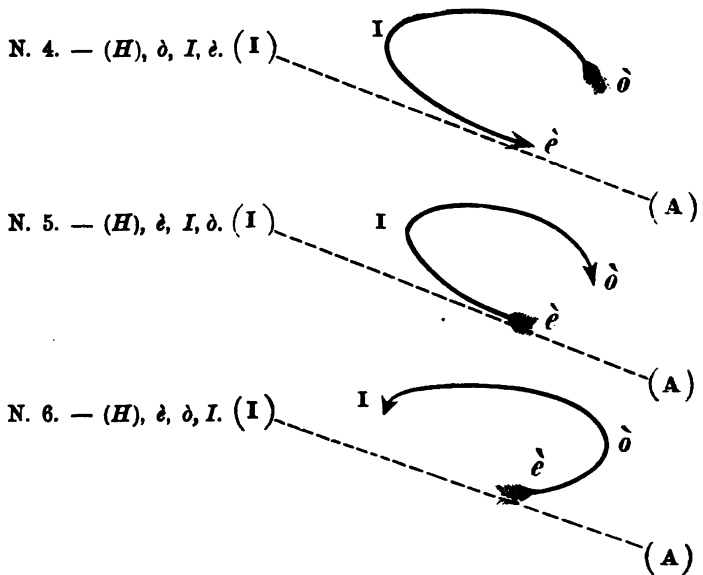
ò.

Questa vocale è, senza contrasto, una modificazione ed un prodotto direttissimo della vocale *A;* e segna già una gradazione del timbro

oscuro. La sua posizione è sopra la vocale *A* verso il velo palatino (vedi Fig. 3ª), e trovasi perciò nel mezzo dell'orifizio faucale: di qui la sua straordinaria risuonanza d'un carattere tutt'affatto speciale. La sua formazione succede presso a poco come nella vocale *A*. Soltanto, e questo pure quasi insensibilmente, il dorso posteriore della lingua tende a rialzarsi, mentre il medio e l'anteriore si ritirano un po' indietro; le labbra si dispongono a restringersi lateralmente e l'epiglottide con la laringe ad abbassarsi.

In riguardo al suo carattere simbolico sembra che essa si presti segnatamente a dipingere la meraviglia, lo stupore, e talvolta pure l'orrore, il raccapriccio, il dolore.

Esercizi vicendevoli della vocale primaria *I* e delle secondarie *è* ed *ò*.

Serie Seconda.

Esercizio musicale. — Lo stesso che per le vocali primarie.

Dagli espedienti grafici è ben facile il riconoscere di quale pratica utilità saranno gli esercizi di questa serie, soprattutto per il neutralizzamento del suono naturale della vocale *A*. È opinione generale che l'italiano emette questa vocale nell'istesso modo tanto nella favella che nell'emissione vocale. Quest'opinione, se trova forse un'origine giustificata nel fatto che la nostra favella possiede la più pura e semplice formazione di essa, pure non è del tutto giusta, nè fondata. In generale anche noi, benchè in minor dose degli altri, dobbiamo ammettere una certa differenza tra emissione vocale (canto) e favella; prodotta dagli stessi fatti fisiologici e fonetici, ad alcuno dei quali fu già accennato. Abbiamo veduto, negli esercizî della prima serie, la necessità d'allontanarci, sia pure di poco, dal suono naturale delle vocali principali, come si riscontrano nella nostra favella. Appunto sono esse, che come materie, stoffe fonetiche originarie dei timbri — e la vocale *A* soprattutto quale suono primitivo-radicale, o meglio, il suono vocale istesso — hanno bisogno di venir purgate, lavorate, arrotondate, neutralizzate; in una parola: portate al suono

normale, il solo ammesso nella buona emissione. Su questo cammino ci conduce già, facendoci gradatamente e praticamente avanzare, lo studio delle vocali secondarie *è, ò;* specialmente, ripetiamo, per ciò che riguarda la vocale *A*. Tralasciamo, per adesso, d'esercitare questa emissione primitiva-radicale, giacchè dobbiamo praticare giusto due suoni, che si compongono della stessa sua stoffa; e ci dipartiamo, aggirandoci di preferenza, dalla vocale *I*, che ci figuriamo già un po' neutralizzata, e che per la sua posizione presso lo spazio di condensamento serve meglio e più direttamente al nostro scopo; quello appunto di condurre la colonna sonora sempre, e soltanto, verso il detto spazio.

L'allievo novizio all'emissione vocale, il quale avrà praticato coscienziosamente gli esercizî ginnastico-muti del canale d'attacco, non troverà difficoltà di sorta nella formazione di queste due vocali secondarie. Ma avendo già osservato che ciascun individuo nell'emettere lo stesso suono vocale può produrre una gradazione di carattere diverso, sarà bene fare nuovamente osservare quanto segue:

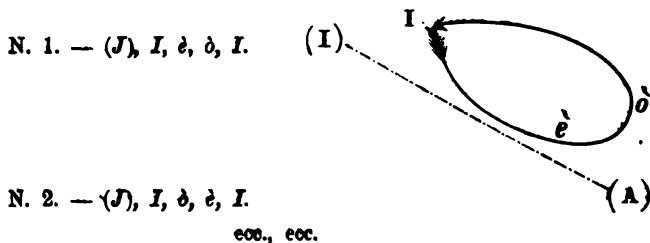
Sappiamo che la vocale *A*, suono neutro-originale, può propendere nella sua produzione a due inclinazioni differenti, le quali apportano alle due aberrazioni nel senso di emissione vocale e già sovente ricordate: la voce gutturale e la voce bianca, a seconda che l'inclinazione di quella vocale sia troppo accentata verso il timbro oscuro e verso il timbro chiaro. Se avremo dunque davanti a noi un soggetto la di cui voce sia di carattere gutturale, allora non resterà che prescrivere all'allievo uno speciale uso riflessivo della vocale secondaria in antitesi a quella voce, che è quanto dire alla vocale *è*. Il contrario succederà per un soggetto dal carattere della voce bianca. Il suo farmaco sarà il posare la sua massima attenzione alla emissione della vocale *ò*, prendendone il carattere speciale rotondo e già d'un reciso timbro oscuro onde prestarlo alla sua voce naturale, ch'è come dire alla vocale *A* troppo bianca (chiara). Tutto questo aumenterà ancor più d'importanza, s'intende, allorchè s'agirà di combattere veri e manifesti difetti e cattive abitudini d'insegnamento vocale.

Il difetto della voce gutturale, si sa già, resta e resterà sempre della più grande difficoltà onde estirparlo del tutto. La causa risiede semplicemente nel falso spazio di condensamento, il quale invece di trovarsi verso il palato duro ai denti incisivi, resta nella parte infe-

riore della cavità faringea, cioè nella gola; e là, sviluppandosi il suono ed i suoi armonici in quella stretta e strozzata cavità, mancante di qualunque parete favorevole alla risuonanza, ritiene quel carattere sì ingrato di voce. Se in tal caso gli stessi esercizî ginnastico-muti e quelli delle vocali della prima e della seconda serie non avessero condotto ad un resultato soddisfacente d'ammeglioramento, indichiamo pure un altro rimedio, empirico ed ipotetico è vero, ma forse di qualche utilità pratica: portare le labbra nella posizione indicata per allontanare un pelo, un minuzzolo, un po' di cenere, ecc. Soffiando ed espirando in tal modo cercheremo di portare la corrente dell'aria sino al processo della fonazione, cioè attaccando un suono dell'esaccordo. La voce verrà in tal modo, dopo un serio esercizio, portata ai denti e forse corretta del tutto.

Negli esercizî della seconda serie evitare di dare tanto alla *è* che alla *ò* un'esagerata risuonanza; ciò che apporterebbe nella prima ad un'emissione triviale e piazzaiuola, e nella seconda ad un'emissione un po' caricata e sgradita. Ciò osserveremo soprattutto allorchè eserciteremo queste vocali come punto di partenza od attacco. Queste esagerate risuonanze provengono dalla loro posizione incerta, sospesa nella cavità orale e dalla loro formazione allargata per la *è*, allungata per la *ò*. Che queste vocali vengano controllate dal maestro prestando a loro distinzione e moderazione. Agli attacchi di queste due vocali abbiamo creduto bene prestare lo stampo consonantico della loro vocale d'origine, la *H*; essendo esso pure, e conseguentemente, la loro espirazione naturale.

Il grado dinamico da darsi agli esercizî di queste vocali secondarie sarà il *piano*. Nel rimanente attenersi al già detto per lo studio delle vocali primarie.

Potremo esercitare i numeri di questa serie pure così:

é.

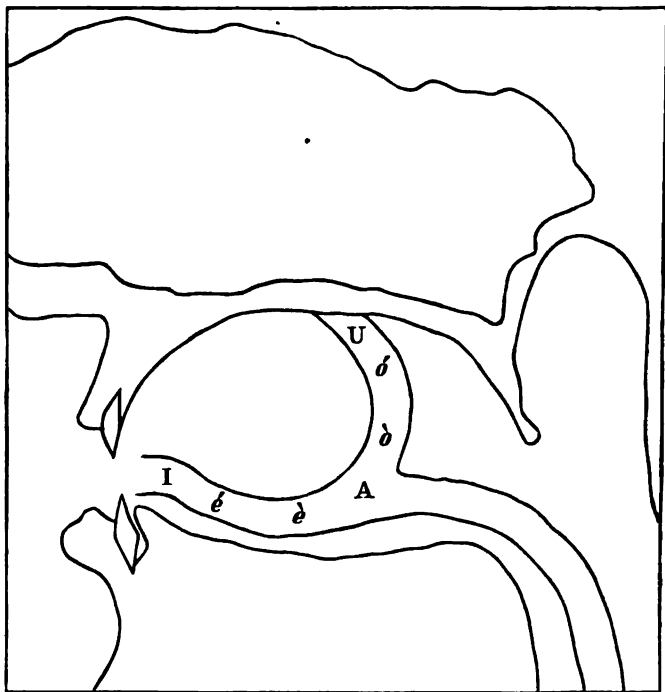
Questa vocale segna il punto medio del vocalismo chiaro, un dominio ben semplice nella lingua italiana in proporzione alle altre favelle, racchiudendo nella nostra un ristretto numero di gradazioni differenti. Per un esempio: la lingua tedesca include più di nove gradazioni o colori diversi tra vocali pure e doppie appartenenti al dominio chiaro, tra le quali la *E* sola include cinque gradazioni differenti. Se alcuni filologi italiani ammettono tre gradazioni della vocale *E* nella nostra favella è certo però che nell'emissione vocale non se ne osservano che due del tutto distinte: la già esposta *è* e la *é* che veniamo appunto esponendo. Pur derivando dalla emissione originaria *A*, come del resto tutti i suoni vocalici, ciononostante essa trovasi in strettissima parentela, e per posizione e per formazione, colla vocale primaria *I*, della quale non è che una gradazione di timbro favorevolissima a correggere il suono naturale di quella e trovarne il suo corrispondente suono normale. La sua posizione è presso la vocale *I* tra questa e le vocale secondaria *è* (vedi Fig. 3ª). La sua formazione succede col rialzare il dorso medio della lingua in una curva accentuata verso la volta palatina; la mascella inferiore si accosta sensibilmente verso la mascella superiore, dando all'orifizio boccale un'ampiezza più trasversale che verticale. Il labbro superiore s'innalza, lasciando scoperti, quasi completamente, i denti incisivi superiori, mentre l'inferiore si appoggia leggermente agli inferiori, coprendoli. La laringe, e con essa l'epiglottide, s'innalza sempre più, e l'orifizio faucale segue pure nella sua forma l'orifizio boccale (1). Osservare che qui pure la punta della lingua non abbandoni la radice dei denti inferiori.

A cagione dell'uso molto frequente nella favella di questa vocale la sua espressione psichico-descrittiva si generalizza, esprimendo forse in particolare l'indifferenza, i sentimenti ordinarî, l'apatia, ecc.

(1) È degno di rimarco il fatto, che l'orifizio faucale formato dal velo palatino e da' suoi pilastri segue, nella formazione delle vocali, costantemente i movimenti dell'orifizio boccale, in quella guisa che l'epiglottide segue la laringe nella sua ascensione e discesa.

ó.

Se ai popoli germanici sarà difficile di aprire convenientemente nell'emissione vocale la è, altrettanto difficile sarà ai popoli latini, e soprattutto per gli italiani, di emettere la vocale ó senza cadere in un suono o troppo aperto, od esageratamente ottuso. Questa difficoltà aumenterà ancora allorchè, più innanzi, sarà questione dei registri e delle note chiuse ed aperte.

Figura terza.

Cilindro vocale neutralizzato secondo le leggi fisiologiche e fonetiche (suono normale).

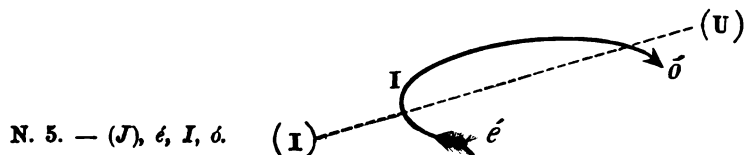
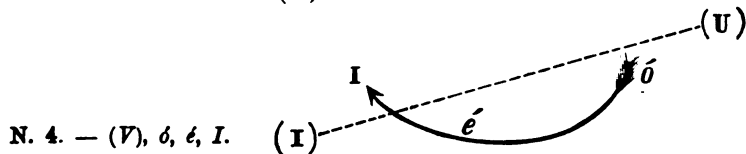
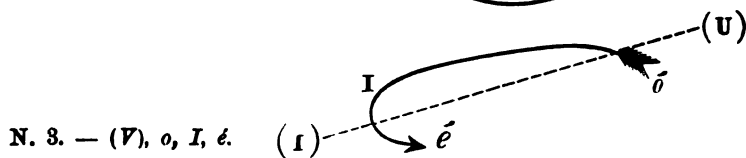
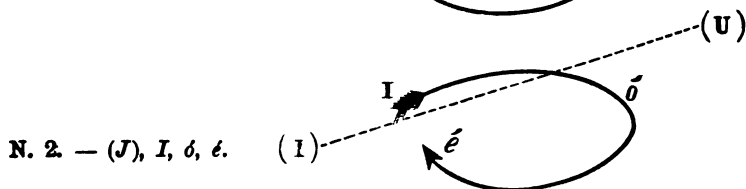
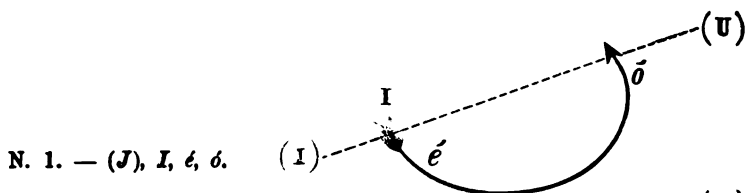
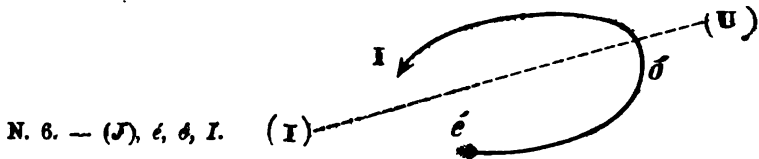
Questa gradazione vocale trovasi nel punto medio del dominio oscuro e la sua intima relazione con l'emissione primaria *U*, relazione di posizione e formazione, ci conduce a considerarla, senza contrasto, come una modificazione di quella, e favorevole ad essa nella emissione vocale in quella stessa proporzione della é in riguardo al timbro chiaro. La sua posizione è dunque in prossimità immediata con la vocale *U*, tra questa e la vocale secondaria ò (vedi Fig. 3ª).

La sua formazione esige che le labbra si portino un po' in fuori, dando una forma ovale sensibilmente pronunziata all'orifizio boccale. Il dorso posteriore della lingua s'innalza quasi come nella *U*, il medio si abbassa e la punta della lingua, col dorso anteriore, vien portata un po' indietro. La laringe e l'epiglottide si abbassano pure sensibilmente, mentre il velo palatino, coll'ugola, s'innalza verso le narici interne, dando all'orifizio faucale la forma ovale.

Questa vocale ha come caratteristica la proprietà d'esprimere specialmente i sentimenti elevati, religiosi, di pietà, di commiserazione, e pure l'azione del comando, dell'ordine, ecc.

Esercizi della vocale primaria *I* e delle secondarie *é* ed *ó*.

Serie Terza.

Esercizio orale. **Espedienti grafici.**

Esercizio musicale — Lo stesso che per le vocali precedenti.

Qui giunti, consigliamo al maestro di fare alzare all'allievo l'esaccordo di un semi-tono, così verremo già ad acquistare il *si*♭. Faremo pure osservare a proposito di questo esaccordo che per il primo mese (1) sarà bene esercitare tutti gli allievi, sieno maschi o femmine ed appartenenti a qualunque classificazione, sull'esaccordo di *Do magg.* Allorchè il maestro si sarà pronunziato definitivamente sulla classificazione, alla quale apparterrà la voce del soggetto, manterrà l'esaccordo in *Do magg.* per le voci di tessitura profonda ed alzerà almeno sino a *Mi*♭ *magg.* l'esaccordo per le voci di tessitura acuta. Quello che abbiamo detto per l'esaccordo di *Do magg.*, intorno all'innalzamento di un semi-tono, si intenderà pure detto per l'esaccordo di *Mi*♭ *magg.*

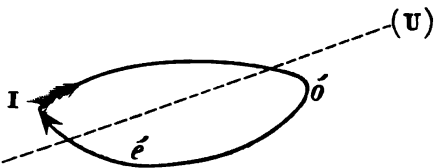
I movimenti fisiologici principali nello studio vicendevole di queste due vocali secondarie chiuse, sono quelli della lingua e delle labbra; cioè l'alzarsi verso la volta palatina, delineando una curva del dorso medio della lingua, nella vocale secondaria di timbro chiaro e l'avanzarsi delle labbra in avanti, dando una forma ovale alla cavità della bocca, nella vocale secondaria di timbro oscuro: a quei movimenti sopratutto deve essere rivolta l'attenzione dell'allievo. Nel primo caso si procurerà di tenere appoggiata leggermente, e sempre, la punta della lingua ai denti inferiori; nel secondo caso procureremo di moderare l'allungamento, ed evitare specialmente l'aggruppamento delle labbra per non arrecar pregiudizio alla chiarezza ed alla proprietà di *portare* del suono nell'emissione vocale. Questi due movimenti richiedono speciale attenzione per non cadere in una caricatura, evi-

(1) Non intendiamo di stabilire assolutamente, ma approssimativamente, una certa durata di tempo, nè in verun modo limitare, e tanto meno intralciare l'azione del maestro; il quale potrà a seconda del bisogno e dei casi variare e spostare, a suo talento, il materiale d'insegnamento da noi presentato.

tando nell'istesso tempo qualunque sforzo o contrazione muscolare. In essi si dimostrerà, ancora una volta di più, l'utilità degli esercizî ginnastico-muti del canale d'attacco; infatti nella produzione di queste due vocali secondarie chiuse si ritroverà riuniti, certamente in minor grado, i movimenti già osservati negli esercizî ginnastico-muti delle labbra (let. *D*) e della lingua (let. *D*).

Come ben vedesi dagli espedienti grafici di questa serie, il circolo o spazio di condensamento della colonna sonora, che nello studio delle vocali primarie occupava intieramente la cavità orale, qui va sempre più restringendosi e portandosi gradualmente verso il punto della sana direzione, il palato duro. Il processo del neutralizzamento vocale si presenterà perciò sempre più chiaro alla mente dello studioso. Per le già dette ragioni ci dipartiamo qui pure dalla vocale primaria *I* nell'attacco del numero *1*; negli altri numeri prestiamo alla *é* ed alla *ó* lo stampo consonantico delle loro emissioni primarie aggirandoci però sempre sull'emissione *I*.

Nello studio vicendevole delle vocali secondarie di questa serie sarà pure facile riconoscere la gradazione speciale della vocale *é* in relazione alla vocale *I*. Questa gradazione ci servirà come mezzo per correggere quelle voci che per inclinazione naturale o per cattiva abitudine d'insegnamento, saranno contrassegnate dal difetto della voce dentale; che, come sappiamo, proviene da un'esagerazione del suono naturale della emissione *I*. L'assonanza della *é* prestata a questa emissione, senza però confonderne la gradazione, sarà forse bastevole ad allontanare questo difetto, del resto ben raro specialmente tra noi. La stessa efficacia benefica alla neutralizzazione vocale possiede la secondaria *ó* in relazione all'emissione *U*; ma di ciò più innanzi. Qui limitiamoci di esercitare questa gradazione oscura unitamente al timbro chiaro; ciò che le presterà una sonorità brillante e la proprietà di *portare* negatale in parte dalla natura. — Potremo esercitare i numeri di questa serie pure così:

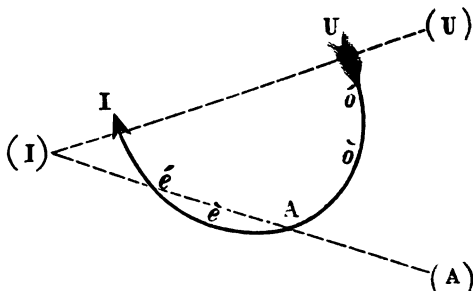
* * *

Esercizio cumulativo di tutte le vocali.

Serie Quarta.

Esercizio orale. **Espediente grafico.**

N. 1. — (*J*), *I*, *é*, *è*, *A*, *ò*, *ó*, *U*.

N. 2. — (*V*), *U*, *ó*, *ò*, *A*, *è*, *é*, *I*.

(U) U I (I) ó ò é è A (A)

Esercizio musicale. — Sempre lo stesso.

Adesso che abbiamo presentato tutti gli elementi vocali della favella italiana non ci rimarrà che di unirli coll'esercitarli tra di loro; o meglio onde ottenere il grado desiderabile di neutralizzazione (suono normale) delle altre due vocali primarie, che abbiamo tralasciate in queste ultime serie e che si trovano sì allontanate nel loro suono naturale dal sano spazio di condensazione adatto alla buona emissione vocale, ci serviremo delle vocali della seconda e terza serie per ritrovare l'*A* e la *U*; e ritrovarle neutralizzate completamente, cioè rinnovate, depurate, scevre dalle loro inclinazioni difettose inerenti alla loro stessa natura.

Inoltre cade appunto qui il destro di parlare dell'influenza benefica della vocale *ó* sopra la emissione oscura *U*, sulla quale si fermerà segnatamente l'attenzione di quei soggetti, in cui il loro suono naturale avrà delle tendenze verso i difetti della voce nasale, faucale e velare. La sostituzione dell'assonanza di quella a questa correggerà forse del tutto i residui di tali inclinazioni. Un'importanza ancora maggiore sarà da annettere a ciò che veniamo di dire allorchè avremo da combattere veri e manifesti difetti di quelle voci.

Il difetto di emissione tanto nasale che faucale o velare, ha per causa principale la mancanza di energia ed elasticità dei muscoli del velo palatino; i quali restando inerti, non permettono a questo, nel dominio del vocalismo oscuro, di alzarsi verso le narici interne quanto sarebbe necessario, onde impedire alla colonna sonora di re-

stare e condensarsi o internamente nella parete molle del palato (voce velare) o nella parte superiore della cavità faringea (voce faucale) o direttamente nella cavità nasale (voce nasale). In tali casi non saranno mai abbastanza da raccomandare gli esercizî ginnastico-muti speciali del velo palatino.

Porre attenzione che l'allievo distingua scientemente la differenza essenziale che esiste tra il suono vocale della *è* e della *é*, e tra il suono vocale della *ò* e della *ó*. In caso d'incertezza e confusione l'esempio vivente, e dalla stessa bocca del maestro, sarà l'unico espediente al quale ricorrere.

Prima di chiudere questo capitolo gettiamo uno sguardo di osservazione alla disposizione, a tutta prima singolare, delle vocali nel N. 1 degli esercizî della quarta serie, che ci condurrà a parlare distesamente nel prossimo capitolo delle qualità fisico-acustiche del suono o *nota* in relazione alla emissione delle vocali primarie e loro gradazioni.

Questa completa disposizione delle vocali della nostra favella esce fuori dalla consueta disposizione grammaticale che suona *A*, *E*, *I*, *O*, *U*. Se come suono originale primitivo il diritto del primo posto spetta a rigore al suono vocale per eccellenza *A*, pure in riguardo all'emissione vocale questa disposizione non è più conseguente. In appoggio a questa asserzione, del resto originalmente non nostra, oltre la fonologia e la glottologia, che adottano questa disposizione, abbiamo pure nel caso nostro due ragioni d'indole artistica — e perciò importantissime per noi — che quella disposizione consolidano. 1° La necessità di dipartirsi in generale nello studio delle vocali dall'emissione *I* neutralizzata come la più favorevole ad apportare e sviluppare la colonna sonora nello spazio sano di condensazione indicato ed indispensabile alla buona emissione vocale. 2° Per seguire naturalmente e facilitare i movimenti fisiologici di tutti gli organi movibili del canale d'attacco nella loro produzione. — Infatti in favore di quest'ultima ragione, avremo osservato che nella vocale *I* tutti gli organi suddetti si trovano nella loro più completa posizione caratteristica del timbro chiaro: e che man mano ci avviciniamo all'emissione originaria *A* essi ritornano gradatamente ed insensibilmente, passando dalle gradazioni *é*, *è*, nella loro posizione naturale, la neutra, per quindi seguire, naturalmente in una stessa direzione

ma inversa alla prima, il loro fisiologico cammino, onde raggiungere, sempre gradatamente per la ò e la ó, la posizione la più complicata e caratteristica del timbro oscuro. Ma tutto ciò non è che un movimento solo, il quale si effettuerà razionalmente, senza strappi, nè salti inconseguenti, prestando ai suoni vocali, che a poco a poco vanno producendosi nella cavità orale, scorrevolezza e distinzione.

Questa è la successione dunque la più adatta alla formazione ed allo sviluppo del suono vocale divenuto pure musicale; e non solo per mantenere a quello tutti i suoi pregi di varietà, di timbro, di omogeneità e di pieghevolezza, ma pure permettergli di appropriarsi tutte le qualità principali di questo: la vastità, la forza e l'espressione.

Capitolo Quarto.

Delle relazioni acustiche e fonetiche tra suono e vocale.

Qui sembrerà a taluno che a noi prenda vaghezza di entrare in un campo estraneo all'ambito nostro, ed immischiarci in cose che non ci riguardano. Questa opinione proverrà sicuramente dal punto di partenza da cui ci siamo dipartiti in questo studio, il quale ci conduce, naturalmente e per forza dello stesso discorso, come avremo rimarcato, a considerare non solo che ciò che andremo esponendo più innanzi sarà in stretta ed immediata relazione col nostro soggetto, ma che con esso formi invece un tutto intiero ed indivisibile. Intendiamo parlare delle differenti relazioni e rapporti tra il suono vocale e il suono musicale suo derivato.

Tutti sappiamo che, come qualunque altro istrumento musicale, l'organo vocale, l'istrumento il più perfetto ed il più meraviglioso perchè originale e naturale, ha pure il suo suono musicale o meglio la sua *gamma*, la sua estensione. Come abbiamo già veduto, questo suono, questa estensione nascono dalla laringe e si estrinsecano, si potrebbe dire inconsciamente, coll'aspirazione *H* e coll'emissione originaria *A*, divenendo suono vocale soltanto allorchè la colonna so-

nora, biforcandosi in due bracci ai limiti estremi dei quali risiedono altre due emissioni primarie di confine ma non originarie, arrivi a circondare uno spazio, il più adatto, il più favorevole al suo condensamento ed all'accumulamento delle sue oscillazioni onde sviluppare e rendere i suoi armonici, ed acquisti, mediante le posizioni differenti degli organi movibili del canale d'attacco ed i differenti corpi risuonatori, le proprietà dei due diversi timbri e loro gradazioni, uniformandosi pure alle leggi acustiche che su di esso (suono) influenzano e si divergono.

La scienza non ci ha ancora chiarito in maniera assoluta questa relazione, sì importante nell' emissione, fra suono e vocale. Alcuni teorici asseriscono che suono e vocale sono sinonimi e giungono sino a dire che sono la stessa cosa — ma non lo provano: altri tentano invece di stabilire questa relazione senza arrivare però ad un resultato pratico-razionale e sistematico. La stessa teoria del Sig. Koenig, se contenta forse dal lato acustico, lascia al certo insoddisfatti dal lato glottologico, apportandoci ad un resultato incompatibile colla parola ed inaccettabile perciò all'emissione vocale. Noi non intendiamo di sviluppare qui completamente un tema sì *complicato*; ci limiteremo soltanto ad esporre alcune riflessioni, frutto di esperienze e di risultati d'indole più che altro artistica, le quali potrebbero, non fosse altro, condurre ad un risveglio di un tema sì interessante ed utile al progresso vocale.

Dalla estensione dei suoni musicali in relazione ai suoni vocali, nascono i procedimenti dei cosidetti *registri* e da questi derivano i resultati delle classificazioni delle voci. Dalla relazione fra i suoni della tessitura acuta e fra le vocali secondarie proviene la questione sì viva delle *note aperte* e *chiuse*. Dalla forza dinamica del suono musicale, in rapporto alle vocali primarie, ne nasce il processo dei suoni filati, che conduce alla cosidetta *messa di voce*, la perla dell'emissione vocale.

Dapprima prendiamo a riguardare i procedimenti dei registri. Che cosa è registro?

La pedagogia del canto ci risponde: « Registro si chiama una serie di suoni, i quali sono prodotti da uno stesso meccanismo vocale ». La scienza (laringologia) ci spiega questo meccanismo così:

Nel produrre i suoni bassi (profondi) le corde vocali si trovano

intieramente accostate; lo stretto spazio che si presuppone tra di esse (la glottide) viene limitato ad una finissima linea. Nell'istesso tempo si rimarca che le corde vocali sono tese con forza e che vengono scosse da forti vibrazioni. Nei maschi queste vibrazioni sono visibili persino nello specchio laringologico. Questo trovarsi delle corde vocali sì strettamente unite e la loro grande tensione produce naturalmente che la corrente dell'aria esce al di fuori a poco a poco e che soltanto una piccolissima parte delle vibrazioni della colonna sonora passano al di sopra per la glottide, mentre la maggior parte di esse vengono respinte indietro. Esse giungono così nella trachea e nelle sue dipendenze (bronchi, polmoni, cavità del torace, ecc. ecc.) e vi trovano il loro maggior corpo di risuonanza, il che è facile constatare col porre una mano sul petto. A questa sensibilità deve il suo nome il così detto *registro di petto.*

Differentemente si presentano gli organi vocali nella produzione delle note acute. Le corde vocali sono qui nella loro parte centrale l'una dall'altra molto allontanate, in modo che la glottide presenta non più una finissima linea, ma bensì uno spazio dalla forma ovale. Passa perciò per la glottide una quantità considerevolmente maggiore, ed in un tempo molto minore, di espirazione sonora — ed intendiamo dire con questo un tutto solo formato dalla corrente d'aria e dalla colonna sonora e sue vibrazioni — che non nelle note del registro di petto, e la spinta indietro delle vibrazioni della colonna sonora non può più prodursi. Manca dunque nelle note acute la vera e propria risuonanza di petto. L'aria che passa immediatamente ed in grande quantità al disopra della glottide cambiata in vibrazioni trova il suo corpo di risuonanza in parte nella cavità della faringe ma sopratutto nella cavità nasale e nei seni frontale ed occipitale; di qui la provenienza del nome di *registro di testa.*

Secondo la definizione scientifica dunque nella estensione del suono vocale non s'incontrerebbero che due differenti meccanismi o registri: l'uno per le note basse o registro di petto (voce laringea inferiore), l'altro per le note acute o registro di testa (voce laringea superiore). Qui pure si potrebbe forse scorgere una relazione strettissima col suono musicale quando si pensi alle due chiavi — restateci quasi esclusivamente nella moderna notaziono — di *sol* o di violino, di *fa* o di basso.

L'esperienza pratica però — e non soltanto la nostra, ma quella della maggior parte degli antichi e moderni maestri — nel mentre ci apporta ai medesimi resultati della laringologia pure c'insegna altre conseguenze fisiologiche e fonetiche in rapporto direttissimo col nostro còmpito, e ci dice:

Questi meccanismi sono principalmente prodotti dalla posizione in cui trovasi posato il suono vocale (o voce) in tutta l'estensione dell'organo del canto.

Quindi, ammesso, senza contrasto, che suono e voce formino un tutto intiero ed inseparabile, è conseguente che su di essi v'influiscano pure ponderatamente le vocali primarie *I*, *A*, *U*, le loro gradazioni secondarie e pure episodicamente le loro derivate articolazioni consonantiche. Di qui l'utilità di conoscere nel nostro caso questi diversi meccanismi, queste differenti influenze e la necessità di possedere e di collegare quelli, di padroneggiare e dirigere queste.

La voce umana, in rapporto al nostro sistema musicale occidentale, comprende la seguente estensione:

Eccezionalmente sino al *Re* per i bassi profondi e sino al *re*, *mi* per i soprani leggeri.

Ammettiamo pure che nella voce umana esistano soltanto due differenti meccanismi vocali o registri. A questi però dobbiamo aggiungere qualche cosa d'altro, o, più chiaramente, un altro registro vocale, detto ***registro falso*** o ***di mezzo***, che appunto, come esprime giustamente la sua denominazione, non è un vero e proprio meccanismo a sè, ma una voce mediana, che tiene dell'uno e dell'altro dei veri meccanismi; una voce falsa, la quale non è nè originalmente di petto, nè di testa. Potremo comprendere graficamente questo falso registro se si osserverà attentamente la figura seconda. È quel braccio sonoro, che dipartendosi dalla colonna diretta *A*, *U* si dirige verso i denti e terminasi nella vocale *I*. Ne dedurremo che questi tre registri trovansi nell'apparato vocale umano, nella medesima proporzione e direzione che le vocali primarie e loro gradazioni rispettive o vocali secondarie; conducendoci al seguente rapporto:

Registro di petto = vocale primaria *A*
» di mezzo = » » *I*
» di testa = » » *U*

o meglio ancora e più completamente:

E non incontriamo qui pure una riprova della relazione (natura istessa) delle vocali *è ò* con la vocale *A*, della *é* con la *I*, e della *ó* colla *U*?

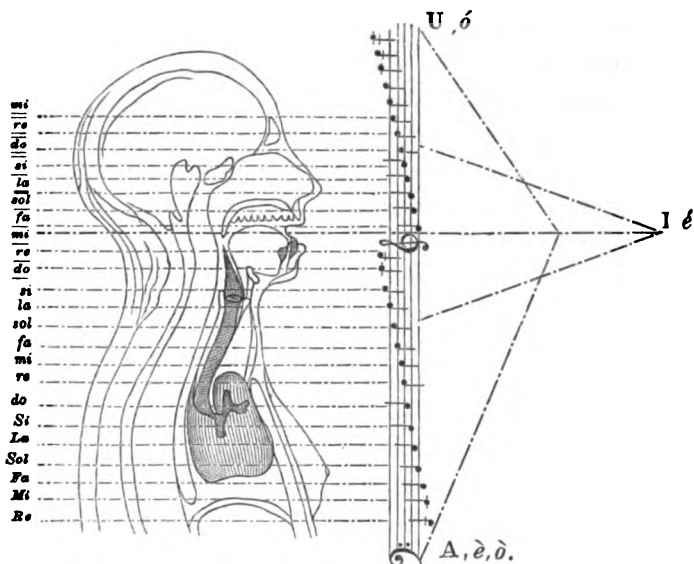
In qualunque voce, sia di donna o di uomo, si osservano più o meno questi registri. Accenneremo qui alle differenze le più sensibili.

Le voci di donna fanno uso ordinariamente dei tre registri; il contralto però fa raramente uso del registro di testa. Le voci maschili usano soltanto il registro di mezzo e di petto; aggiungeremo che il tenore, allorchè si serve esclusivamente del registro di testa resta raramente nei limiti della buona emissione vocale e cade il più delle volte nel ridicolo e nel caricato. Il basso fa uso esclusivo del registro di petto e tanto più il basso profondo.

In queste classificazioni però i teorici non si trovano d'accordo; noi ci atterremo, guidati pure dai fatti fisiologici e fonetici, all'esperienza pratico-artistica, la quale viene ancor più a consolidarci che il registro di mezzo non ha un vero e proprio meccanismo, ma è una comunanza dei due differenti meccanismi, un'intrusione del registro di testa nel registro di petto e viceversa. Al fatto:

Se per esempio un soprano leggero o di mezzo carattere vocalizzerà sulla vocale *A* potrà portare il registro di petto dal *si* o *do* sino al *mi* o *fa*. Il protrarre il registro di petto al disopra di questo limite e su quella vocale — benchè non sia del tutto impossibile — apporterebbe ad uno sforzo e contrazione muscolare anormale e dannosa, non solo alla buona emissione vocale, ma pure alla salubrità della

voce, rovinandola in breve tempo. Al *fa* comincerà il registro di testa che si prolungherà sino al *do* ed eccezionalmente sino al *mi*, *fa*, se, segnatamente, vocalizzerà col timbro oscuro *ó*, *U*.

Figura quarta.

Paradigma di esperimento della relazione intima
tra l'estensione del suono musicale e quella del suono vocale (1).

Se egli invece vocalizzerà coll'emissione chiara *é*, *I* avrà il registro di mezzo dal *si* o *do* sino al *mi* o *fa*; al disopra di questo limite, e con qualunque timbro egli vocalizzi, avrà esclusivamente il registro di testa. Il registro di petto del Mezzo-soprano è più sviluppato, avendo un'estensione che va dal *sol*♯ o *la* sino al *fa* o *fa*♯. Il registro di testa può cominciare, come pel Soprano, tra *mi* e *fa*, ed estendersi sino al *la*, eccezionalmente sino al *do*. Il Contralto, che suddividesi in Alto e Contra-alto, ha un registro di petto estesissimo. Nell'Alto questo registro può estendersi dal *fa*♯ al *fa*♯ e per il Contra-alto dal *do*♯ sino al *la*. Il registro di testa qui pure può cominciare da

(1) Non crediamo necessario di presentare pure una figura per le voci femminili, nell'opinione che il nostro pensiero si palesi, con questa, già abbastanza chiaro.

mi e portarsi sino a *re* ed eccezionalmente sino al *fa* ♯ per il Contralto e sino al *la* per l'Alto. Il registro di mezzo potrà estendersi per ambedue dal *sol* al *fa* ♯. Teniamo a far rilevare che nelle voci di donna i registri di petto e di mezzo possono subire degli spostamenti estendendosi o restringendosi, ma che il registro di testa resta fissato invariabilmente al *mi* come nota mediana.

Osserviamo pure le voci maschili. Ecco come si presentano i registri in queste voci: Registro di petto del Tenore leggero dal *re* al *re*; il registro di mezzo dal *mi* al *si* ed eccezionalmente sino al *re*. Per il Tenore drammatico un sol registro di petto da *La* o *Si* sino al *si*♭ o *si*, eccezionalmente *do* (il ben riconoscibile *do di petto*). Per il Basso o Baritono un registro di petto, che prende dal *Re* al *re* ed un registro di mezzo dal *mi* al *sol*.

Questo breve sguardo sulle classificazioni delle voci, oltre che servire come riprova al già detto più sopra, ci conduce ad una conclusione della più alta importanza, degna di esser sottoposta alla riflessione degli studiosi e dei dotti, e che noi esponiamo qui come esperimento. Eccola: *L'intiero organo vocale umano, tanto maschile che femminile, è da riguardarsi come un solo istrumento, la cui estensione dei suoni sia divisa, interrotta da due differenti procedimenti fonetici (meccanismi); e che in tutte le classificazioni della voce umana, in cui quell'organo si compartisce, questa divisione, questa interruzione succede al* MI *presa come* NOTA *mediana e che questa* NOTA, *come suono vocale, potrà essere considerata registro di testa sulle vocali* ó, U, *resa registro di petto sulle vocali* È, A, ò, *ritenuta registro di mezzo sulle vocali* É, I (1). (Vedi figura quarta).

---

(1) Un'altra testimonianza di questa conclusione l'abbiamo in alcuni soggetti maschili, i quali posseggono non solo suoni profondi nel registro di petto naturali al loro organo vocale, ma pure una quantità di suoni acuti di puro ed esclusivo reg. di testa, che permette a quelli di giungere ad imitare benissimo sino all'inganno, la tessitura del mezzo soprano e talvolta del soprano. Queste note, non c'è dubbio, suonano contro natura e cadono spesso nel ridicolo e nella caricatura; eppure sono vere e proprie note del registro di testa, con questa sola differenza che nelle voci di donna quelle stesse note suonano naturalmente, trovandovi in queste l'organo vocale adatto e fisiologico, mentre, in un organo maschile, esse possono paragonarsi ai suoni che produce un contrabbassista il quale tenta di eseguire sul suo istrumento un pezzo scritto per violino.

***

Il già detto sul procedimento dei registri ci porta conseguentemente a parlare della questione delle note aperte e chiuse, che con quello si collega e vi trova la sua ragione di esistenza. Questa questione è ben lontana dall'essere soddisfacentemente risolta. Essa proviene fisiologicamente dal fatto — non osservato da molti teorici, ma pure importantissimo e degno di menzione — che il tenore al disopra di un *fa*♯ ed il baritono al *mi*♭, non possono, se non alla condizione di degenerare la voce in un grido, in un urlo, aprire convenientemente la *nota* come d'abitudine sulle vocali *è A ò*, ma sono obbligati di chiudere, coprire il suono, cioè oscurarne il timbro, apprestando alla prima un'assonanza molto prossima alla *é*, ed alle altre due un'assonanza che si avvicina alla *ó*.

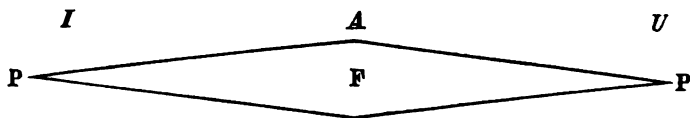
I pochi teorici, che prendono a riguardare questo fatto fisiologico, asseriscono che sia una conseguenza o dell'innalzamento ed abbassamento dell'epiglottide o del velo palatino. Noi propendiamo per l'azione di quest'ultimo organo, e ci figuriamo questo fatto così:

Abbiamo tentato di stabilire, approssimativamente ed in via d'esperimento, nella figura quarta l'estensione dei suoni nell'intiero organo vocale. Avremo osservato pure che questi suoni, come le vocali nel canale d'attacco, occupano una differente posizione, e che in ragione di questa posizione cambia pure l'ampiezza del corpo di risuonanza di essi nella proporzione seguente:

I suoni più profondi delle voci basse trovano il loro corpo di risuonanza in tutto l'apparato respiratorio, cioè dal diaframma sino ai seni frontale ed occipitale. Mano a mano che il suono s'innalza il corpo di risuonanza si accorcia, abbandonando da prima il torace quindi la trachea sino alla laringe. Qui succede, come abbiamo visto, il cambiamento di meccanismo o registro; la voce, di laringea inferiore stata finora, diviene laringea superiore, cioè genuina, esclusiva di testa, o mista, falsa di registro di mezzo. Adesso, s'intende, le voci basse vengono escluse; ciò che segue riguarda le voci acute e soltanto forse (1) le femminili. Sino a qui il corpo di risuonanza prin-

(1) Diciamo *forse*, poichè ci è impossibile financo d'esprimerci assolutamente in questo riguardo sulle voci femminili.

cipale, cioè quello dove le *note* stesse si posavano, era formato da pareti abbastanza resistenti e perciò sonore — se togli forse i ventricoli laringei e la parete dell'epiglottide; e queste pure sempre risuonanti in più alto grado della parete molle ed imbottita del velo palatino —. Arrivati dunque alle *note* già menzionate il suono cambia addirittura di colore, di metallo, prendendo una risuonanza floscia e cupa. È possibile che questo dipenda dal corpo di risuonanza attuale, che, al di sopra di quelle *note*, viene limitato dalla parte superiore ed angolosa della cavità faringea, la quale ha per parete anteriore il velo palatino. Questo, oltre prestare ai suoni superiori una certa mollezza risuonatoria, ne copre pure, ed intercetta forse, una parte delle vibrazioni della colonna sonora. Di qui le cagioni delle note chiuse nelle voci di tessitura acuta; e la necessità, l'obbligo di adoperare su quelle note le vocali pure chiuse *é, ó* in luogo delle aperte *è ò*, e rendere la vocale primaria *A* di timbro completamente oscuro; ancora una conseguenza, ed una riprova fisiologica, della relazione intima fra la vocale primaria del dominio oscuro *U* ed il registro di testa o voce laringea superiore.

Il processo dei suoni filati, che apporta alla *messa di voce*, trovasi pure in strettissima parentela colle vocali: vediamo. Avremo osservato nel N. 3 degli esercizî della prima serie il fatto fisiologico-fonetico della forza dinamica differente delle tre vocali primarie, che abbiamo riassunto così:

Se a questo fatto aggiungeremo l'azione regolata dell'espirazione, secondo il rapporto acustico della dinamica del suono giungeremo al resultato della *messa di voce*, che viene considerato, ed a ragione, come la pietra di paragone della completa educazione nell'emissione vocale. Osserviamo questo fatto.

L'acustica ci dice che « l'estensione delle vibrazioni determina la forza dei suoni ». Nel nostro caso l'estensione di queste vibrazioni, che è come dire le vibrazioni stesse più o meno grandi, proviene dalla maggior o minor forza con la quale la corrente dell'aria, causata dai polmoni, regolata dal diaframma e dai muscoli delle costole inferiori del torace, viene spinta verso la laringe. Da questo procedimento sappiamo che dipendono tutte le gradazioni della forza del suono, conosciute sotto il nome di *dinamica* e che si compendiano nel *crescendo* e *decrescendo* o nel segno $<$ $>$

Ora l'elemento fonetico il quale si poserà più vicino alla laringe sopra le corde vocali, sarà quello che nel miglior modo favorirà la estensione naturale, immediata e completa delle suddette vibrazioni. Ecco spiegata la proprietà dinamica e la potenza metallica della vocale *A*, pure considerata qual suono normale, in proporzione delle altre due vocali primarie, le quali si trovano sì distanti da quel punto e che come limiti estremi della colonna sonora, saranno più appropriate, e naturalmente, la prima per il leggero appoggio, la seconda per la sfumatura e fermata del suono. Nell'istesso tempo viene pure provata la posizione di essa nella cavità faringea sopra la laringe quale suono naturale, e, sempre in quella direzione, nella cavità orale come suono normale.

Ma e con ciò avremo a concludere che soltanto sulla vocale *A* sarà possibile di emettere un suono nel *forte*? No: la natura ha concesso all'arte i mezzi di variare pure le sue proprietà fisiologiche; e nel raggiungere quelle variazioni, coll'allontanarsi il meno possibile da quella, sta il segreto della vera arte. E noi per non allontanarci dal campo teorico-pratico, diciamo qui soltanto che, onde ottenere la vocale *I* pure nel *forte* e rotonda nelle note acute ed approssimativamente metallica nelle note di petto, saremo obbligati oltre di dare ad essa l'assonanza del suo elemento secondario *é*, pure e conseguentemente di abbassare un po' la mascella inferiore, e forse anche far discendere un po' la laringe. Come pure in riguardo alla vocale *U;* dovendola emettere sul *forte*, tanto nel registro di testa che di mezzo, sarà inevitabile il darle l'assonanza del suo elemento secondario *ó* e forse alzare un po' la laringe. Ma qui terminiamo, per non cadere davvero nel risico di sembrare intrusi nel campo rigoglioso del suono ideale, la perfezione dell'arte vocale.

Compresa questa relazione fra forza dinamica del suono, tanto musicale che vocale, in possessione del signoreggiamento del diaframma, della buona emissione di tutte le vocali neutralizzate, non sarà difficile, dopo (s'intende) un costante e controllato esercizio pratico del sistema che abbiamo presentato, di entrare in possesso gradatamente e conseguentemente non solo dei procedimenti e dell'unione dei registri e delle note aperte e chiuse ma anche di questa perla vocale del canto italiano, che, non sappiamo se disgraziatamente, tenta di disparire a poco a poco dalle composizioni vocali moderne.

Prima di passare allo studio interessantissimo delle consonanti crediamo utile di fare osservare che qui potrassi benissimo cominciare a sviluppare nell'allievo la *Tecnica delle corde vocali*, la quale potrà andare di pari passo con quello studio, trovando in esso un appoggio validissimo come salvaguardia e consolidamento del già raggiunto suono normale, che, come abbiamo veduto, è la base della tecnica del canale d'attacco.

(Continua).

C. Somigli.

LA NUOVA ROMANZA

(Continuaz. e fine, V. vol. VII, fasc. 2°, pag. 354, anno 1900).

Occupiamoci adunque *dei martiri e degli apostoli della nuova romanza.* Abbiamo anzitutto un piccolo gruppo di compositori di romanze, i quali, pur stando sotto l'influsso dominatore ed immediato del genio di Riccardo Wagner, sono tuttavia forti personalità artistiche, sì che diventano alla lor volta capiscuola, seguono vie nuove, e, se così si può dire, rappresentano il punto di partenza di un nuovo periodo evolutivo.

Ho parlato di *martiri.* A chi questo epiteto potrebbe adattarsi meglio che ad *Alessandro Ritter*? Egli si può inoltre veramente chiamare il padre della nuova romanza. Fra i molti, anzi i troppi che hanno composto nel cosidetto *stile wagneriano*, questo poeta e compositore di Monaco, che tuttora è misconosciuto e colpito d'ostracismo, appartiene a quei pochi, i quali con abnegazione di sè stessi abbracciarono l'idea di Wagner. Sarà certo riservato ad una prossima epoca artistica di comprendere a fondo Alessandro Ritter come lirico, e di riconoscere quanta profondità magistrale di pensieri egli abbia avuto nell'espressione musicale, con quanto poetico realismo egli abbia trattato il linguaggio cantato, e con quanta potenza persuasiva egli abbia saputo fissare nei suoni la mutevole espressione di una poesia. Chi voglia conoscere il significato dell'espressione di Goncourt: « *l'art intime* » applicata alla lirica musicale, non ha che a leggere con attenzione le « Notti d'amore » del Ritter, le sue « Cinque melodie semplici », le sue « Cinque poesie di P. Cornelius » (op. 16), le sue op. 20 e 21; non potrà non esserne profondamente commosso.

Le « Notti d'amore » sono un ciclo di canti ad una e a due voci, che appartiene al suo periodo giovanile, e che fu da lui dedicato al maestro per cui egli aveva un'intima predilezione, a Riccardo Wagner. In esse una coppia d'amanti felici e immuni dagli errori terreni, immersa in un'estasi che ricorda quella del « Tristano », bisbiglia parole d'amore, d'intensa aspirazione alla morte, e s'abbandona ad ardenti sogni amorosi. Più semplice ci appare Ritter nelle « Melodie semplici ».

Esse sono caratterizzate da una grande soavità di intime attrattive, e dall'effetto artistico quasi incredibile ottenuto con un *minimum* di suoni. L'op. 16 è, a parer mio, la più notevole di queste raccolte. Questi cinque canti, che presentano uguali difficoltà sia dal lato tecnico che dal lato psicologico, sono tipici per la verità d'espressione della declamazione, per la voluta e caratteristica parsimonia dell'autore, che ottiene il massimo effetto coi mezzi più semplici della ritmica illustrativa, della sequenza, della espressiva modulazione del « *leitmotiv* »: tipici sono essi infine per il sentimento onde ribocca questo compositore. Sono il vero capolavoro della nuova arte della romanza. Ritter ha una particolarità; alla chiusa della romanza egli, fatti precedere alcuni accenti espressivi e drammatici, fa un'amplificazione puramente lirica e melodica del pensiero principale, facendolo da ultimo apparire come idealmente trasfigurato. Ai superficiali concertisti di professione, che vanno solo in cerca di « numeri » preferiti dal pubblico, ed agli altri beoti della musica questo mondo di suoni sarà eternamente chiuso; ma v'è oggidì una piccola comunità di uomini dalla fine organizzazione artistica, ai quali le produzioni di Ritter ispirano sempre il più profondo entusiasmo e la più schietta devozione dello spirito. — Più fortunato, più fecondo, più tipico e coronato da maggiore successo è un altro apostolo della moderna lirica: *Riccardo Strauss*, discepolo di Ritter. Questo ingegno impetuoso e selvaggiamente geniale ha oramai già scritto, a parer mio, i suoi canti migliori e caratterizzati da maggiore naturalezza di sentimento; e per quanto riguarda tutte le sue romanze *posteriori all'op. 29* io concordo pienamente con uno dei più fanatici ammiratori di Strauss, un critico musicale « neo tedesco » di fama ragguardevole — *nomina sunt odiosa* — il quale mi diceva apertamente così: « Tranne una sola eccezione, io devo censurare aspra-

mente le romanze più recenti di Strauss (egli intendeva di parlare specialmente dell'op. 37: « Sei romanze », e dell'op. 39). La musica è bensì espressione: ma qui invece di espressione efficace io trovo soltanto sottigliezza, riflessione ed ingegno ». Nelle sue produzioni più recenti si nota una certa irrequietezza dell'espressione, una sprezzatura d' intonazione, conseguenza di riflessioni cavillose, ed inoltre un insopportabile predominio dell'elemento decorativo nella parte del canto e nella figurazione della parte del pianoforte, cose tutte che non sempre permettono il godimento artistico in tutta la sua purezza. Ma per contro le sue romanze anteriori, a partire dalle « Sei romanze » di Schack incluse (op. 19), e fino alle « Tre romanze » di V. I. Bierbaüm (op. 29), racchiudono a profusione titaniche rivelazioni di mirabili misteri. Fortunatamente nella maggior parte delle romanze di Strauss noi non troviamo quell'affannosa ricerca di sensazioni nuove e straordinarie, quella sovreccitazione nervosa, che nuociono così spesso al buon effetto nelle sue produzioni sinfoniche. Qui invece regna una calma celestiale, una chiarezza spiritualizzata dell'espressione: qui Strauss è apollineo: qui tace il culto rumoroso di Dioniso, che c'inebria ma che così spesso ci stordisce nelle ultime opere orchestrali del maestro. La perla della sua lirica mi par sempre l'op. 27: « Quattro romanze su poesie di Henkell, H. Hart e Mackay »; infatti qui Strauss ha quasi raggiunto l'ideale di conseguire con la voluta massima limitazione dei mezzi istrumentali la massima verità d'espressione psichica, come pure la più fulgida bellezza musicale. Che profondità psicologica nel « Mattino », che purezza di dizione nella « Cecilia », che slancio di sentimento nella « Segreta domanda »! Strauss è inimitabile sopratutto pel modo come egli sa rappresentare il desiderio intenso, la passione, l'ardore, l'amore che giunge all'estremo limite ed infrange le barriere della schiavitù terrena: l'amore segreto e doloroso che strugge, lo smarrimento di due amanti, che fatti oramai stranieri al mondo, vaneggiano in mistici sogni, come Tristano ed Isotta. Ne abbiamo mirabili esempi nel « Viaggio notturno », nel « Sogno crepuscolare », nel « Mattino ». Riccardo Strauss fu pure uno dei primi fra gli spiriti nuovi, che tentarono di assegnare un posto nella lirica al momento sociale. « *Quest'epoca di violenza immiserisce cuore e cervello!* » Nessuno avrebbe potuto meglio di lui fissare in tratti

così scultorii questo grido accusatore; le infiammate parole di Henkell dovettero sollevare tutti i sentimenti umani di quest'uomo libero e grande, spingendolo ad un'energica riscossa artistica. Da queste creazioni liriche di Strauss, che sono le migliori, si effonde come un magico fluido, che invade l'anima di chiunque sia suscettibile di intimi godimenti, e che ci trae con forza irresistibile nella disposizione d'animo voluta dal compositore. Alle volte si tratta soltanto di una lievissima sfumatura o differenziazione dello stato d'animo: ma anche allora Strauss ha la potenza di guidare e di determinare con precisione il sentimento. Quello che più ci rapisce nei suoi canti non è tanto l'invenzione melodica puramente musicale (sebbene anche questa sia tutt'altro che trascurabile), ma piuttosto l'alito ardente della sua passione, l'immediata potenza emotiva delle sue armonie, il mirabile slancio della declamazione nei momenti estatici della poesia. Come coloritore della malinconia tormentosa e del suo polo opposto, l'elemento burlesco, Strauss si rivela meno efficace. Per contro egli raggiunge la perfezione nel dare una veste poetico-musicale affatto nuova alle più riposte grazie di un Liliencron, di un Dehmel, di un Mackay, di un Bierbaüm, e d'altri poeti moderni, i quali non sono per nulla appropriati all'ambiente tedesco, ristretto e meschino.

Lo stile di questo lirico è autonomo e non può essere imitato felicemente, a dispetto degli sforzi convulsi di alcuni sbarbatelli tedeschi affetti da idrocefalia musicale, che si costituirono testè in « Circolo » a Monaco. Nel mondo dei poeti e dei pensatori è un caso straordinario per non dire inaudito, che un lirico di tanta profondità abbia potuto nel corso della sua vita conquistare stabilmente le sale di concerto della Germania, e goda di una certa predilezione da parte del grosso pubblico che assiste ai concerti, benchè unicamente per riflesso della moda. Ad ogni modo anche nei programmi dei cantanti progressisti non si trovano certo le migliori romanze di questo maestro.

Corrado Ansorge è, a parer mio, il compositore più intimamente affine a Ritter ed a Strauss. Nei suoi canti, di cui m'è noto solo un piccolo numero, l' « ultimo discepolo di Liszt » si rivela, riguardo all'espressione musicale, uno fra gli artisti più squisitamente sensitivi della nostra epoca « epigonica ». In aperto contrasto con Giorgio

Stolzenberg, del cui naturalismo tratteremo più innanzi, Ansorge percorre le « vie dell'anima », lungi dalla realtà del mondo. Sulle ali del suo linguaggio musicale noi siamo trasportati in pieno misticismo. Egli è il Maurizio Maeterlinck della musica, e come quest'ultimo, egli nelle sue romanze apre, a chi abbia fine senso musicale, misteriosi accessi all'infinito. Ansorge, in quanto è nemico degli effetti strepitosi e unicamente decorativi del realismo musicale moderno, forse non deve essere considerato come un « epigono », ma piuttosto come una promessa di nuove aurore. Chissà che un giorno il simbolismo non attecchisca anche nella musica! Io qui mi riferisco sopratutto alle « Otto romanze » op. 10. Chiunque abbia le facoltà psichiche necessarie per assimilarsi le più tenui sfumature dell'espressione, nell'udire per la prima volta la parafrasi musicale ch'egli ha fatto della poesia di Nietzsche: « Il sole cade », del « Segreto » e della « Notte serena » di Dehmel, riconoscerà di trovarsi dinanzi a rivelazioni di un ingegno nuovo ed originale.

Per l'arte di caratterizzare i sentimenti più riposti, per la facoltà d'intuire in certo qual modo il lato trascendentale di una poesia, e di esprimerlo musicalmente con vera arte di psicologo, Ansorge sorpassa di gran lunga tutti i suoi fratelli in Apollo; persino Ugo Wolf in suo confronto appare spesso grossolano e rozzo. Egli raggiunge la massima efficacia musicale quando descrive l'orrore della morte, le fantasie febbrili d'un'anima malata di tedio, quando spia l'alito misterioso della notte, ispirandosi ad una percezione panteistica dell'universo.

Quindi egli non è fatto per il grosso del pubblico. La pittura musicale di Ansorge non risplende di colori abbaglianti e caldi; essa è piuttosto un chiaroscuro pieno d'incerte luci e della mistica quiete di fantastiche penombre. E si noti che malgrado ciò le melodie di Ansorge hanno una struttura chiusa, e s'imprimono facilmente nell'orecchio. Nella scelta del testo Ansorge è uno fra i più radicali, ed appartiene per così dire all'estrema sinistra musicale. Chi prima di lui avrebbe mai pensato a mettere in musica Dehmel, Paul Verlaine, Nietzsche, e persino la prosa di Przybyzewski? Fra pochi anni Ansorge sarà senza dubbio non meno apprezzato di Ritter, Strauss e Wolf. Finora — parlo per la Germania — egli naturalmente è ancora quasi affatto sconosciuto.

Ed ora discendiamo da queste superbe altezze, che sono di così difficile accesso, ed occupiamoci di quei compositori di romanze, che pur non essendo sommi, hanno tuttavia indiscutibili pregi artistici. Anche questi come i primi si sono ispirati al sommo Wagner.

Anzitutto parleremo del geniale musicista *Carlo Gleitz*, che attualmente vive a Berlino.

Visto che le creazioni del suo ingegno non erano apprezzate, e non gli davano di che vivere, egli dopo un anno di miseria gettò lo strumento ai piedi dell'ingrata Musa, depose l'ufficio d'artista, e vestita la *blouse* dell'operaio si mise alla macchina, per strappare col *lavoro meccanico* alla società capitalistica i miserabili quattrini occorrenti ad appagare le più imperiose necessità dell'esistenza, quattrini che gli erano stati negati dall'indifferenza di quel mostro dalle mille teste che è il pubblico. Allora soltanto la curiosità generale si volse a questo artista pieno di carattere, a quest'uomo inflessibile che nobilmente calpestando ogni pregiudizio aveva compiuto il passaggio dalla dorata miseria del proletariato artistico al proletariato di classe, conscio delle proprie finalità. Pertanto l'operaio di fabbrica Gleitz, che nel cassetto degli utensili nascondeva un gran numero di grandi partiture orchestrali, di composizioni corali e di squisite romanze, venne di bel nuovo restituito all'arte. La coscienza della borghesia s'era alfine destata, per opera specialmente della « Società protettrice delle arti » di Berlino.

Intanto uno dei suoi poemi sinfonici è già stato eseguito a Berlino; ed anche le romanze (fra cui io mi limito qui a ricordare le « 12 romanze » op. 2, le « 8 romanze » op. 12, e le « 4 romanze per le fanciulle » per mezzo soprano, op. 14) vanno acquistando a poco a poco la meritata rinomanza. Una fervida fantasia, un sentimento schiettamente romantico, una fiorente melodica della parte del canto, emananti dallo spirito della lingua tedesca, e una forma di composizione pianistica specialmente interessante dal lato armonico: tali sono le qualità rivelate dalle produzioni liriche di questo compositore tanto bersagliato dalla sorte.

Le più belle fra le sue romanze sono: « Con grandi occhi infantili » (op. 12, n. 2), « La leggenda della Fortuna » (op. 12, n. 7) ed il « Canto d'amore » (op. 2), risonante d'armonie ditirambiche.

Max Schillings, l'autore del pregevolissimo dramma musicale

« *Ingwelde* » e dell'opera « *Der Pfeifurtag* », come lirico ha sempre provocato un violento fuoco incrociato di opinioni disparate. Questo polifonista per eccellenza, nel trattare la romanza per pianoforte si trova spesso in un brutto dilemma, a causa delle esigenze di questa composizione, che per quanto ricca, deve tuttavia essere chiara e proporzionata alle condizioni dello strumento. Quanto io dissi nell'articolo precedente intorno all'illustrazione troppo « pianistica » ed ipertroficamente lussureggiante del pianoforte, la quale soffoca senza pietà la parte del canto, si adatta pure benissimo alle « Tre romanze » di Schillings (« Suonatore », « Canto del viaggiatore », « Primavera invadente »). Nei due pregevolissimi canti: « Notte di luglio » e « Com'è mirabil questo smarrimento », che furono recentemente eseguiti per la prima volta in Monaco da Eugenio Gura, egli ha molto maggior chiarezza d'espressione, e riesce a destare maggior commozione.

Ermanno Zumpe ha potuto scrivere in testa ad una delle sue raccolte di romanze: « *Queste romanse sono dedicate ad Eugenio Gura, che se ne fece banditore* ». Ora un compositore, di cui Gura prende a cuore la causa, non può più restare a lungo sconosciuto neppure al grosso del pubblico. Il poeta preferito di Zumpe è C. F. Meyer. È sorprendente come nelle sue romanze: « Il sacro fuoco », « Anime dei canti », « Notte agitata », « Liutista », riboccanti di *pathos* ideale, egli abbia saputo ingentilire il romanticismo un po' crudo del poeta svizzero, e tradurlo in suoni. Zumpe è penetrato bene addentro nell'essenza della nuova romanza. Egli ha corredato le sue composizioni di molti segni di fraseggiatura per uso dei cantanti, ed in una nota in calce alle sue « Tre romanze » scrive: « La parte del pianoforte non deve essere trattata come un *accompagnamento* subordinato, bensì come equivalente all'espressione del canto ». In lui è a rilevare in modo speciale la libertà nella trattazione della parte del canto, che spesso è in conflitto ritmico con la parte del pianoforte.

Il più fecondo fra i lirici neotedeschi, dopo Ugo Wolf, è *Hans Sommer*. A tutt'oggi il numero delle sue romanze e ballate oltrepassa di molto il centinaio. Anche la sua tempra artistica si adatta perfettamente al programma di Riccardo Wagner. Egli è forse il propugnatore più coerente dello stile declamatorio di Wagner nel campo della lirica. È solo a causa delle speciali qualità del suo temperamento artistico, in cui la calma ritenutezza e l'apollineo senso

della misura prevalgono sul gaio culto di Dioniso e sulla sfrenata tendenza ad infrangere ogni regola, che Hans Sommer ha dovuto limitarsi ad emulare il maestro, ed a creare più per riflessione che per impulso, perchè tutte le sue sensazioni subivano il fascino tirannico dell'« Olimpico »; ed è per la stessa ragione che egli, malgrado il suo poderoso ingegno, non ha potuto scoprire un nuovo mondo di suoni così smagliante come quello scoperto da Ugo Wolf, il « geniale », i cui germi creatori tuttavia fruttificarono unicamente per influsso del cigno di Bayreüth. Ma del resto anche entro ai limiti abbastanza vasti della natura e della tempra artistica di Hans Sommer, la sua musa ha potuto maturare i frutti più dolci e più belli. Nella scelta dei mezzi, che in lui sono sempre efficacissimi, egli è sempre guidato da una fine intelligenza artistica, da una mano sicura, da un gusto raffinato, che si rivela fin nella sua predilezione per Giulio Wolff e Carmen Sylva, i due poeti a lui così cari e da lui scelti come testo. Se diamo una scorsa alla produzione multilaterale di questo antico professore di matematica Brunswickese, dobbiamo restare ammirati della ricchezza di colori e di sfumature dell'espressione musicale, e del sicuro senso dello stile da cui egli è guidato nel combinare fra loro i colori stessi. Il suo campo preferito è la *ballata* e la *canzone popolare*: perchè qui egli, invece di servirsi del suo talento per ricercare i più riposti sentimenti o per darsi, per così dire, ad un lavoro di filigrana psicologica, può lasciar libero corso alla sua sana ispirazione musicale in poderose creazioni paragonabili ad artistiche sculture in legno. Con ragione si considera Martino Plüddemann come il riformatore della ballata posteriore a Löwe, sulle basi gettate da Riccardo Wagner; egli è il vero « Wagner della ballata »; ma anche ad Hans Sommer, che ha pubblicato due splendidi volumi di ballate, deve essere senza invidia riconosciuto il merito di avere portato nuovo materiale per il superbo edifizio storico della canzone popolare descrittiva, e di avere felicemente ampliato ed arricchito lo stile dell'epica musicale mediante un ben ponderato impiego delle conquiste della scuola neotedesca. Chi vuole scrivere una ballata — e in questo genere di composizione musicale sono molti i chiamati ma pochi gli eletti — deve non tanto essere un artista di fine sentimento e un profondo conoscitore dell'anima umana, quanto possedere una robusta vena popolare, una grande pu-

rezza e spontaneità musicale, ed un sano temperamento artistico. Queste qualità, unitamente ad una certa impersonalità del sentire e ad un sicuro istinto pittorico-musicale, lo renderanno atto a fare una efficace pittura musicale, dai poderosi contorni melodici, dell'*epos* coi suoi rigidi lineamenti tedeschi, coi suoi dolci amori femminili, col suo puro incanto boschereccio, colle sue romantiche morti. Ed Hans Sommer ha la fortuna di possedere tutte le qualità sopradette. L'essersi egli occupato assai presto della canzone popolare ha promosso lo sviluppo delle sue naturali disposizioni, e il suo approfondirsi con amore nella pura arte di verità dei suoi grandi predecessori Löwe e Plüddemann, ha inoltre educato in lui il senso della pura e sana arte armonica e della concisa omofonia.

Per lo stile popolare, che la melodia deve avere nelle ballate, nulla è pericoloso quanto il tremolante tessuto a filigrana di una polifonia inspirata a delicati sentimenti, e quanto una emancipazione del dettaglio concepito soggettivamente, la quale è bensì finemente artistica ed interessante, ma nuoce all'insieme dell'azione oggettiva. È per questo motivo che noi troviamo così raramente il lirico musicale e il poeta epico fusi insieme felicemente in uno stesso individuo. Ed in Sommer l'oggettivarsi della volontà a favore dello stile si può appunto spiegare unicamente con un'eroica abnegazione da parte sua; infatti in molte delle sue romanze ed in talune scene delle sue opere drammatiche (« Loreley », « Saint Foix », « L'uomo del mare ») l'impressione dell'immediato e dell'originale viene sgradevolmente turbata da arbitrii soggettivi, e da capricciose sottigliezze del pensiero melodico, che spesso è affatto insignificante, fino a non esser più che un freddo mosaico musicale. Ma nelle ballate di Sommer non fa mai difetto la melodia dai grandi tratti, sana e popolare, i cui pesanti contorni fondamentali rimangono inalterati, malgrado tutte le finezze ed i ritocchi della pittura musicale. Fra le più belle ballate di questo fecondo maestro io menzionerò il « Viandante notturno », tratteggiato in uno stile scultorio di semplicità grandiosa, e le « Armonie del deserto », di Carmen Sylva; in quest'ultima ballata, che è una delle più pregevoli che si siano scritte in Germania, troviamo una potenza di fantasia che rapisce, ed una vivacità di colori tutta meridionale. Lo stile di questa grandiosa poesia musicale rivela la mano sicuramente plasmatrice del maestro, che già nell'opera 8

aveva dato prova del suo valore. Poichè solo un maestro poteva con pochi motivi sommamente plastici creare un vero caleidoscopio di scene e di avvenimenti psichici, che avesse unità e continuità organica di forma. Fra le migliori ballate di Sommer, che già cominciano ad introdursi nelle sale di concerto, sono ancora da annoverarsi « Il bandito », « Il fratello del brigante », « La canzone di Schill », e la romanza « Odysseus » di Dahn, che si ode così spesso a cantare. « La strega Ambra » e « Edward Gray » non sono più da annoverare fra le migliori, perchè in esse l'autore fa alcune concessioni a certi istinti del pubblico.

Hans Sommer, oltrechè nella ballata, è sovrano nel dare un'acconcia espressione musicale al più fine umorismo, allo spirito gaio, alla solennità, alla meditazione, ed al sentimento nazionale considerato nella sua espressione puramente lirica.

Le sue canzoni popolari: « Se tu non fossi suonatore », « Il compagno grigio », « Tre verginelle », sono risplendenti di verità, veri capolavori d'intaglio musicale in stile Dürer. Meno agevole è per il nostro musico-poeta l'espressione del tripudio ditirambico, dell'elemento erotico sentimentale, delle melanconiche aspirazioni, e della grandiosità scultoria dell'inno inspirato alla natura, che ha fatto scrivere a Schubert e Beethoven fra i vecchi lirici, ed a Riccardo Strauss e Ugo Wolf fra i moderni, le loro pagine più commoventi.

Farò qui un'enumerazione delle opere più importanti di Sommer per ordine cronologico. Abbiamo i cicli lirico-epici, dal titolo « *Canzoni per le fanciulle* », tratti da poesie di Giulio Wolff: « Il cacciatore silvestre », « Hunold Singuf », e le note 33 canzoni (op. 4); 8 romanze tratte da Wolf; « Tannhäuser » (op. 5); i « Canti di Saffo » di Carmen Sylva (op. 6); le « Ballate e romanze » (op. 8 e 11); « 9 canzoni » di Eichendorff (op. 9), e il ciclo garbatamente italianeggiante: « Dal Mezzogiorno » (op. 10). Per quanto la musa di Sommer abbia trovato nel cantante Eugenio Gura un prezioso coadiutore, tuttavia l'interesse della parte côlta del pubblico tedesco per il cantore di queste ballate dal genuino carattere tedesco è ben lungi dall'avere profonde radici. Perchè la musa di Sommer trovi facile accesso nei cuori tedeschi è necessario che rinomati artisti di canto le porgano costante e valido aiuto. E sovente questo aiuto fa difetto. Naturalmente ai *matador* da concerto torna più comodo cantare a

squarciagola Hildach e Meyer, che non esercitare un'influenza educatrice sul pubblico mediante la disinteressata propaganda in favore di un'arte più seria e perciò più nazionale nel senso migliore della parola.

Lo scopo che mi sono prefisso nell'accingermi a questa trattazione più estetica che critica mi vieta di fare un apprezzamento anche solo approssimativo di tutti i rimanenti membri di questo « Gruppo dei talenti ». Perciò devo limitarmi a schizzare in fretta ed in poche righe ancora alcuni profili, a fare ancora alcuni nomi.

Felice Weingartner, rinomato come direttore delle opere di Wagner, non ha maggior talento come lirico che come autore di drammi musicali. Anche nelle sue numerose romanze e canzoni, fra cui io mi limiterò a menzionare le « Tre poesie di Gamerling » (op. 17), le « Otto poesie di Lenau » (op. 16), l'« Harold », serie di nove canti (op. 11) e le « Otto canzoni di Uhland » (op. 15), egli sostituisce alla potenza persuasiva di una melodica originale la *routine* dell'eclettico esperto, alla passione spontanea ed impetuosa la riflessione e gli artifizi armonici. La melodia del canto è per lui la cosa essenziale. Ciò è lodevole quando egli ha veramente qualcosa da cantare e da dire; ma produce effetti anti-estetici quando, invece della melodia che liberamente sgorga dal più profondo del cuore, troviamo passioni studiate e ricerca di popolarità, quando nell'arte l'intuizione creatrice è sostituita dal calcolo premeditato e dalla pura intelligenza. Per contro Weingartner ha trovate veramente felici nel campo della pittura musicale. Come nella sua opera « Malawika » egli vuole fare sentire con la musica a chi ascolta il profumo dell'albero *asoka*, così nelle sue liriche egli descrive minuziosamente concetti come quelli di « vetro fragile » e di « lamento soffocato », sollevando l'indignazione di tutti i critici ostruzionisti, che tornano ad intonare con enfasi le solite lamentazioni ed imprecazioni intorno alla « emancipazione dal dettaglio ». In Felice Weingartner è impersonata la « mistificazione di Wagner ». Egli volle a bello studio darsi un'aria moderna, mentre la sua natura gli additava vie affatto diverse, le vie già percorse da Mendelssohn e da Schumann. E questa sua intenzione traspare disgraziatamente anche nelle sue produzioni liriche.

Come compositore di romanze, *Eugenio d'Albert* ci appare meno pretensioso. Il geniale titano del pianoforte a coda si rivela pianista

anche nella lirica. Nella storia della musica si conosce un solo caso, in cui l'inarrivabile è stato raggiunto, in cui cioè un grande pianista fu nello stesso tempo un grande lirico; ed è il caso di Franz Liszt. La musa di Eugenio d'Albert segue le orme di Schumann; solo la declamazione è migliore, e l'abbellimento pianistico è più moderno. D'Albert, una volta scelto il motivo per il pianoforte, ama mantenerlo logicamente fino alla fine; donde spesso nasce una incongruenza musicale rispetto al senso delle parole. Nel genere burlesco, come pure in quello delicato e grazioso, egli ha spesso trovate assai buone.

Le produzioni dei lirici moderni *Thuille* ed *Hermann Bischoff* di Monaco rivelano l'influenza diretta di Riccardo Strauss. Essi sono veri artisti della decadenza, privi di una fisionomia artistica loro propria, ma in possesso di una tecnica raffinata.

In *Giuseppe Schmid* di Monaco e nel giovane *Siegmund v. Hausegger* di Graz noi abbiamo due astri sorgenti, ma non ancora risplendenti di tutta la loro luce. Ha un profilo spiccato e suo proprio *Ferdinando Pfohl,* d'Amburgo, arguto critico musicale ed autore di romanze. Fra l'altro egli ha scritto le interessantissime « Canzoni delle Sirene », e le « Ronde al chiaro di luna » (dal « *Pierrot Lunaire* » di Albert Giraud), quadri bizzarri pieni di fantasie spettrali, in cui l'autore fa uso di un linguaggio a bella posta pervertito.

Gli ultimi tre lirici, di cui io voglio ancora parlare, se ne stanno assolutamente soli ed in disparte. Tutti e tre seguono vie nuove per giungere all'anima, ed il loro stile ha un'impronta originale; cosicchè essi vengono a trovarsi al difuori del ciclo evolutivo dell'« origine delle specie » musicale, essendo dal più al meno tutti e tre privi di « collaterali ». Ed anche tra loro essi non hanno altro carattere comune, se non appunto la loro posizione isolata.

Pietro Gast è lo pseudonimo di quel pregevole compositore, che Federico Nietzsche sosteneva « essere l'unico musico ancora in grado di scrivere una buona *ouverture* ». Tutti sanno che il giudizio del grande poeta-filosofo in questioni musicali, per quanto arguto e scevro da ogni servilismo verso i grandi uomini della giornata, porta una forte impronta personale, specialmente nel « *Morbo wagneriano* », e non può quindi avere un valore generale.

Ma tuttavia nell'apprezzamento ch'egli fa di Pietro Gast — lo sconosciuto — considerato come lirico, egli non è andato tanto lungi

dal vero. Ecco quanto scrive Nietzsche alla fine del capitolo X di una delle sue opere contro Wagner (s'intende come musico, e non come uomo) (1): « Ciò che noi *Alcionii* troviamo mancare in Wagner è: *La gaia scienza*, il piede leggiero; il brio, il fuoco, la grazia; la logica più elementare; la danza delle stelle; le audacie dello spirito; i fremiti luminosi del Mezzogiorno; la levigata perfezione del mare ». — Ora io credo che oltre a me anche alcuni altri fra i pochi, che conoscono le liriche di Gast, avranno certo trovato nelle sue 25 fra romanze e canzoni finora pubblicate tutte queste qualità, che a torto Nietzsche afferma mancare in Wagner. Ed ancora qualcos'altro: uno schietto panteismo espresso in suoni frementi ed impetuosi, una gioia dionisiaca di esistere, un culto appassionato del sole, e sopratutto — cosa che colpisce in pieno viso tutti gli artisti nevrotici, i lirici svenevolmente erotici ed i « moderni » decadenti — una naturalezza non comune dell'espressione, una esuberanza di fulgide melodie profuse con larghezza regale. Una vigorosa sanità è la caratteristica più saliente di questa musica. Supposto che si possa trovare un cantore che possieda in alto grado tutte le qualità musicali e tecniche, e la sensibilità artistica indispensabile per cantare la « Morte beata », la « Gioia della vita » e la « Canzone del cacciatore d'uccelli » di Pietro Gast (Op. 6, Lipsia, Hofmeister), ogni uomo, che senta profondamente l'opera d'arte, nell'ascoltarlo proverà per qualche istante il sentimento della liberazione, della redenzione, e si sentirà deliziosamente trasportato al disopra del tempo, dello spazio, e degli affanni e delle cure terrene.

Ora solo una grande, una pura opera d'arte può avere questo sovrumano potere. Ci sarà dato di udire un giorno un tenore favorito dalla natura a cantare con voce poderosa e giubilante, e con piene note di petto, quella melodia in *la ♭ magg.*: « *Sei gesegnet, Hauch der Lüfte!* » (Sii benedetto, alito dell'aria!), con quel *si ♭ alto*, che ne è come il culmine radioso? Si direbbe che lo stesso Zarathustra abbia ispirato questa musica, tanto sovrumano è in essa l'impeto gioioso e trionfale.

(1) « Il caso Wagner. Un problema pei musicisti ». — « Nietzsche contro Wagner ».

Come melodista, Pietro Gast non può essere paragonato a nessuno dei poeti della nuova romanza, nè a Liszt, nè a R. Strauss, nè ad Ugo Wolf. Egli ha un'impronta tutta sua propria; è un *Alcionio*, il cui volo, ahimè! a pochi è dato seguire: un solitario! Fra i concertisti di professione, che così volontieri si attribuiscono il vanto di dischiudere nuove vie al progresso musicale, chi conosce Pietro Gast? E chi, pur conoscendolo, canta le sue melodie dionisiache? Pur troppo esse dànno poco profitto materiale, ed esigono dall'artista di canto, che voglia in pubblico cimentarsi con esse, l'impiego di tutta la sua potenzialità, l'emissione piena e senza riguardi della sua voce, e l'entusiasmo più illimitato e sincero. E tutto questo difficilmente si può trovare nei nostri artisti « di cartello » che dànno concerti in frack ed in veste di seta, prendendo pose eleganti e studiate; tutto al più si può fare un'eccezione per il vecchio Gura, per il giovane Wüllner, e per *Hertha Ritter*, la valorosa figlia di Alessandro Ritter. Ad ogni modo se qualcun altro volesse arrischiarsi ad aprire un varco a Pietro Gast nei cuori del pubblico, io lo consiglierei di incominciare, se è una donna, con la « Morte beata » e con la « Canzone del cacciatore di uccelli », e se è un uomo, con « Arabesco », con « Felicità arcana », e, volendo riportare subito un trionfo, con « Gioia della vita ».

Molto si è già detto intorno ad *Ugo Wolf*, questo artista geniale e sventurato, che ora purtroppo è per sempre immerso nella demenza. Egli ha suscitato l'ammirazione, l'invidia, la malignità, il disprezzo degli imbecilli e il culto idolatra dei fanatici. Ma chiunque possieda una fine organizzazione artistica, esaminando più da vicino le canzoni di Möricke, di Goethe e di Eichendorff, musicate da Wolf — questo artista dall'esuberante energia creatrice ne ha composto complessivamente oltre a 120 —, non può che rimanere compreso da una sconfinata ammirazione per questa potente, originale e sana personalità artistica. *Per me Ugo Wolf è l'unico genio sorto dopo Franz Schubert.* Infatti, per fecondità e facilità del creare, e per ricchezza di melodie Wolf può con ragione essere paragonato al *re della romanza.* Anzi egli lo supera nella molteplice varietà dell'espressione e degli stati d'animo, nella profondità della caratteristica, nella verità della declamazione, e sopratutto nell'arguta intuizione della parola del poeta, nell'amoroso rispetto ch'egli ha per quest'ultima, e infine, se si vuole, anche nell'estetica letteraria. A questo riguardo

è caratteristico un aneddoto, che mette bene in luce la tempra artistica di Wolf, armonica ed educata in modo perfetto:

Anzitutto egli leggeva la poesia nel più puro dialetto Stiriano, ma con tanta profondità di sentimento, che solo agli sciocchi la cosa avrebbe potuto sembrare comica. Dopo aver letto la poesia di Möricke: « Io entro in una ridente cittaduzza », *egli si volgeva a noi dicendo: « Non vi pare che questa poesia sia cantabile? ». Ed allora cominciava a cantare.*

Dunque egli *prima di tutto* pensava a penetrare le più intime intenzioni delle parole del poeta, e *poi* cercava i suoni nei quali si riflettesse come in uno specchio lo stato d'animo del poeta ed il contenuto recondito inesprimibile, metafisico della poesia, realizzando così la più intima fusione della forma poetica e di quella musicale nella loro più schietta espressione. Ed è appunto questa la via che dev'essere seguìta dall'artista *moderno* nel senso migliore della parola. La versatilità di Wolf è sorprendente, e, ad eccezione di Riccardo Wagner, non se n'ha altro esempio.

La canzone inspirata alla natura, nello stile d'Anacreonte e di Watteau, la ballata epica e tragica, il *couplet* dal fine umorismo, il canto religioso, l' inno d'amore, la satira musicale, la semplice canzone a ritornello: la gaia spensieratezza, la gioia innocente, la grazia, il misticismo, il culto di Dioniso, la leggiadria, la sottigliezza, ed il sentimento erotico: tutte le forme, tutti gli atteggiamenti della natura, tutti i sentimenti dell'anima trovano la loro più sicura e vera espressione nella musica di questo Proteo geniale. Da quanto ho detto sopra s'intende facilmente come i suoi canti portino una spiccata impronta caratteristica, tanto nella parte del canto quanto in quella del pianoforte, e siano ammirabili per la verità e la giustezza della declamazione. A questo riguardo sono inarrivabili il « Cavaliere del fuoco », il « Prometeo », che non fu ancora cantato da nessuno, il « Canto di Weÿla », come pure « All'amata », « Addio », e « La tomba di Anacreonte » — per nominare solo alcune fra le migliori delle sue numerose produzioni musicali.

A Wolf è stata spesso rimproverata, anche da parte di intenditori, l'emancipazione e l'opprimente polifonia della parte del pianoforte. Nella maggior parte dei casi questo rimprovero è ingiusto. Io non nego che la sovrabbondanza degli ornamenti pianistici, ad es. nella

romanza « Peregrinando », possa sembrare priva di scopo; ma altrove la pittura musicale del pianoforte generalmente appare conforme ad uno scopo ed indispensabile per intensificare l'espressione e rendere più manifesto lo stato d'animo del poeta.

Io ho già sentito a cantare molte composizioni di Wolf e di preferenza quelle fra le sue romanze che sono più generalmente gustate. Ho udito parecchie volte l'« Oscurità », l'« Incontro », la « Tomba di Anacreonte », il patriottico « Biterolf », il burlesco « Messaggio delle cicogne », e la leggiadra « Canzone degli Elfi »; meno spesso la « Preghiera », il « canto di Weÿla », le « Canzoni cofte » e le « Canzoni di Suleika », *non mai* però i canti « Ad un elleboro » I e II, le due « Peregrina », i « Confini dell'umanità », e « Sanÿmed », che sono pieni di una mistica profondità di pensiero, e risplendenti di pure bellezze musicali, e che naturalmente presentano sotto tutti gli aspetti difficoltà non comuni. E nessuno fra gli artisti di canto, che vollero attingere a queste fonti ancora inesplorate, si è ancora arrischiato a cimentarsi con queste difficoltà. A me sembra però che Ludwig Wüllner possieda le doti necessarie per cantare queste romanze. In nessun'altra produzione egli potrebbe come in queste penetrare « sulle vie dell'anima » i segreti che un genio ha scoperto nei suoi momenti più felici.

Dirò solo di passata, che nelle due « Peregrina » e nei canti « Ad un elleboro » s'annidano i germi di procedimenti armonici affatto nuovi, intorno a cui avranno da stillarsi il cervello i filologi musicali dell'avvenire.

Giorgio Stolzenberg, che da poco tempo io conosco, è il primo esempio a me noto dell'armonica integrazione ed unione del lirico poetico creatore e del lirico musicale, ambedue aventi un colorito decisamente moderno ed una certa tendenza al naturalismo. Stolzenberg è il più maturo discepolo di Arno Holz. Egli ha scritto una raccolta di romanze originalissime, dal titolo « *Nuovi poeti in musica* », che sono senza esempio per il loro carattere d'assoluta novità, ma purtroppo non hanno ancora trovato un editore. Ho dinanzi agli occhi un buon numero di queste romanze manoscritte, tratte dal « *Phantasus* » di Holz. Traspare da esse una personalità artistica in formazione, le cui doti eminenti si rivelano nella caratteristica finezza della pittura musicale, nel sentimento che scaturisce diretta-

mente dallo spirito delle parole, nella declamazione piena di drammatica efficacia. Stolzenberg è una duplice personalità artistica, è *musico-letterato*; e lo dimostra la scelta e la trattazione delle poesie liriche dei poeti nuovi e dei *poeti musicali*, ch'egli traduce in suoni, lo dimostra la metrica naturale, che s'emancipa dalla rima e da ogni servilismo metrico, della quale egli si serve nel suo libro di poesie: « *Vita nuova* » I e II. La metrica naturale non ha bisogno di rime: essa s'eleva con rapido volo nell'etere, sulle ali leggere della musica insita nelle parole.

La prima serie delle opere complete di Stolzenberg, dal titolo « *Nuovi poeti in musica* », forma all' incirca un volume; le poesie sono tratte da Holz, da Mombert, da Dehmel, da Viktor, da Paul Verlaine e da Giovanni Schlaf. Per me non avrei creduto che si potesse trovare un'espressione musicale per le liriche di Holz, concise, dense di pensiero, prive di verbi, e quasi a scatti — tanto che i maligni per dileggio chiamano il suo stile « lirico-telegrafico »; ma Stolzenberg mi ha dimostrato tale possibilità. Nella sua romanza: « *Ella incedeva eretta fra gli alberi fioriti* » domina un fine umorismo e si rivela la mano dell'artista; e nelle due romanze: « *Draussen die Düne* » ed « *Ich habe mein Leid* » io trovo una delineazione drammatica a grandi tratti, e un'assoluta emancipazione dal dettaglio. Giorgio Stolzenberg è il più *radicale* fra i lirici poetici e musicali fautori del naturalismo, e farà ancora parlare molto di sè; giacchè la sua tecnica naturalistica trova potenti ausiliarii nella sua fantasia piena d'efficacia melodica, nella sua forza creatrice, e nel suo umorismo aureo e sgorgante dal più profondo dell'anima.

Non posso trattenermi dal riportare qui a modo di chiusa un saggio dello stile del *poeta* Stolzenberg, che per il suo contenuto ci sembra fare al caso nostro. Possa un editore dalle lunghe vedute aver cura che lo stile nuovo del *musico* Stolzenberg non rimanga più a lungo sconosciuto!

Ich singe ihnen meine Lieder vor,
den Herzen von Stein.

Aus dem Klavier
Thränen.

Meine tiefste Seele
schluchzt.

Ich dreh mich nicht um.
Ich weiß:
hinter mir hocken Götzen.
Ihre Opalaugen
träumen mich an.

Ich spiele stärker.
Sie müssen!

Ich schreie!

Plötzlich
zu ihren Füßen
ein rotes, zuckendes Ding . . .

Ich lächle — verlegen. (1)

Sì, dietro a noi ci sono degli idoli. — Ma noi suoniamo più forte — ed essi cederanno.

Per tal modo io ho terminato di parlare di coloro che hanno portato e continuano a portare del materiale per il mirabile edifizio della « nuova romanza », ancora incompiuto. Chi sarà il nuovo Wagner della romanza, che coronerà questo edifizio con una cupola radiosa come il sole?

Ed ora occorre che io dica ancor molto intorno ai *cantori* più valenti della nuova romanza? intorno a coloro che hanno il cómpito

(1) Eccone la traduzione letterale:

Io canto a loro le mie canzoni — ai cuori di pietra.

Dal pianoforte — lagrime. — L'anima mia dal più profondo — singhiozza. — Io non mi volgo indietro. — Io so: — Dietro a me sono accosciati idoli. — I loro occhi d'opale — mi affascinano. — Io suono più forte. — Essi devono (cedere)! — Io grido! — D'improvviso — ai loro piedi — una cosa rossa, palpitante . . . — Io sorrido — inquieto.

nobile di formare e di educare il gusto del pubblico, facendosi intermediarii fra esso e gli apostoli dell'arte nuova? In tal caso, io dovrei pur troppo toccare un tasto assai doloroso: dovrei parlare molto dell'indolenza, della tardità intellettuale dei più fra questi artisti di canto, dei loro gusti retrivi, del loro orrore per la novità. Tuttavia è innegabile che in essi è già incominciato un salutare risveglio. — Ma su dodici cantanti da concerto, con o senza « nomea », dieci crederebbero tuttora di far cosa pericolosa e contraria alla tradizione, e d'essere tacciati d'eresia, se i quattro quinti del loro programma non fossero invariabilmente occupati dalla triade dei lirici tedeschi patentati: Schubert - Schumann - Brahms. « *Il buono si fa strada da sè* ». « *Noi ci guarderemo bene dal mettere a repentaglio la nostra rinomanza per un artista sconosciuto* »: ecco le parole che s'odono così spesso a pronunciare dalla maggior parte di questi reazionari e vigliacchi dell'arte. Ma il pubblico, questo mostro dalle mille teste, ordinariamente è molto restio alle fatiche mentali, e se non viene qualcuno a scuoterlo energicamente, non si desta dal suo usato letargo, e sonnecchia cullato dalle solite scipitaggini musicali e dai soliti pezzi di bravura dei famosi acrobati della laringe, sullo stampo di Marcella Pregi, di Marcella Sembrich, di Wedekind, e chi più n'ha più ne metta. — Ma all'aurora terrà dietro luminoso il giorno. — E — per quanto tardi — verrà tuttavia un tempo, in cui le melodie nuove di un Alessandro Ritter, di un Riccardo Strauss, di un Pietro Gast e di un Ugo Wolf non si troveranno più soltanto nei programmi dei *radicali*, del partito progressista musicale.

Prima di terminare menzionerò alcuni di questi valorosi *radicali*, che vanno esplorando i nuovi campi dell'arte. Tali sono: *Ludovico Wüllner* ed *Eugenio Gura*, *Sofia Schröter*, *Olga Vandero*, *Ernesto Ottone Nodnagel*, *Hertha Ritter*, *Clementina Schönfield*, *Carlotta Huhn*, ed in parte anche *Antonio Sistermans* ed *Hans Giessen*, tenore dresdano. A tutti questi animosi convien rendere pubbliche grazie in nome dell'arte.

Monaco, 1900.

GUGLIELMO MAUKE.

“L'AMOUR DU POÈTE„ DE SCHUMANN-HEINE (1)

Essai critique.

On s'accorde en général à trouver qu'au siècle hors duquel nous venons à peine de glisser l'incessante progression des connaissances humaines a fait éclore maint prodige dans le monde des sciences. On s'avise plus rarement de l'étonnante contribution qu'elle a apportée aux Lettres et aux Arts, en multipliant les découvertes historiques, les recherches philosophiques et critiques, promptement diffusées par le livre, le journal, le théâtre; en augmentant ainsi les occasions de raisonnement, les exercices dialectiques: en un mot, la culture intellectuelle.

Grâce à l'extension de cette culture, grâce à la facilité avec laquelle ses richesses circulent, les artistes des diverses catégories, poètes, musiciens, plasticiens, explorent de plus en plus leurs domaines réciproques; ils élèvent le niveau de leur idéologie, ils fortifient leurs concepts et en élargissent l'amplitude.

A peine émanée du centre des Vérités Primordiales, à peine ébauchée par un premier cerveau, à peine éclose à la vie du siècle, l'Idée vole et s'effuse, elle est appréhendée par de nouveaux créateurs qui se l'approprient, la transforment, l'élargissent, lui impriment une vigueur nouvelle: ainsi se font de perpétuels échanges, de perpétuels éveils.

---

(1) Titre d'une traduction de *Dichterliebe* faite par l'auteur de cet article et chantée pour la première fois par Mme Jane Arger à la Bodinière le 21 Juin 1900. Actuellement sous presse chez l'éditeur Guinzard.

Parmi les générateurs d'idées, le poète est peut-être celui qui fait les plus vastes semailles, grâce à la précision de son outil d'expression : le langage. Tous les poètes ne sont pas encore aptes à s'exalter — sincèrement du moins — en présence d'un tableau, d'une statue ou d'un quatuor; mais il n'est guère de peintre, de sculpteur ou de compositeur qui ne doive quelques-unes de ses inspirations à une œuvre littéraire.

Le musicien — sans nul doute favorisé — dispose de deux moyens très différents. Tantôt il s'exprime à l'aide de la symphonie pure, et alors il règle le jeu de son élucubration avec la même liberté que le peintre ou le statuaire; tantôt il conclut une alliance avec la parole: et nous avons la forme chantée.

En cet état de collaboration directe, la musique et le poème composent un tout, n'ayant de vraie valeur d'art qu'autant qu'il réalise l'unité de concept. La plupart des opéras classiques ne sont-ils pas, à ce point de vue, des œuvres boiteuses? L'espèce des paroliers, versificateurs et librettistes me semble appelée à se faire de plus en plus rare. Peut-être verrons-nous un jour les compositeurs vocaux suivre tous l'illustre exemple de Wagner et de Berlioz et mouler eux-mêmes leurs scenarios sur le rhythme de leur pensée. Actuellement ceux qui ont à la fois des tendances lyriques et de sérieuses exigences intellectuelles ne rencontrent pas toujours le littérateur frère susceptible d'une complète fusion d'idéal; ils délaissent alors le théâtre et se rejettent sur le simple *lied*, ou bien ils ont recours au genre plus important appelé *Liederkreis*: cycle de mélodies décrivant une courbe psychologique, développant un drame intérieur, une action sentimentale.

C'est dans ce genre éminemment moderne que la musique et la poésie nous révèlent le mieux leurs affinités (1). Ici nous sommes débarrassés de toute fausse extériorité, de tout clinquant accessoire; point de déclamations vides, point d'ensembles pompeux, point d'action mouvementée et multiple comme dans la cantate et l'oratorio; point de vaines façades: tout est en profondeur.

---

(1) Qu'on lise à l'appui de mes dires *Les chansons de Miarka* d'Alex. Georges-Richepin, *Les solitudes* de P. L. Hillemacher-Haraucourt et *La bonne chanson* de Fauré-Verlaine.

Au lieu de se voir imposer certaines données ou certaines coupes, le poète a réalisé son œuvre en pleine liberté, dans le vierge silence de son isolement. Et quand ses pages tombent sous les yeux du musicien, c'est *l'idée pure* que celui-ci voit à son tour briller devant lui. Elle gisait dans les limbes de sa conscience, il a suffi d'un appel pour l'en faire sortir; mieux encore, il est assailli par une foule de pensées connexes et congéniales; il les élabore, les quintessencie comme un élixir dont il imprègne chaque phrase, chaque vocable, leur transmettant une saveur intense et neuve.

***

Telles sont les miraculeuses vertus, tel est le parfum composite que nous offre au plus haut degré la collaboration de Schumann et de Heine dans *l'amour du poète*; collaboration « spirituelle » s'il en fut, car ces deux grands hommes eurent à peine l'occasion de se croiser dans le chemin de la vie, « *to meet in the flesh* », selon une expression de R. L. Stevenson, rapportée par Marcel Schwob.

En 1828, à Munich, alors que Schumann n'était encore qu'un étudiant en Droit, et n'avait pas même le pressentiment de sa glorieuse destinée, il put passer quelques heures auprès de Heine, déjà célèbre. Et ce fut seulement douze ans plus tard, après avoir écrit surtout pour le piano, que Schumann se tourna vers le *lied*, et choisit pour les mettre en musique un certain nombre de poèmes du *Buch der Lieder* que Heine avait publié dès 1822.

L'année 1840 fut spécialement active pour Schumann. Absorbé par la rédaction d'une feuille de combat qu'il avait fondée « *die neue Zeitschrift für Musik* », il trouva en outre le temps d'épouser Clara Wieck, d'être nommé docteur en musique, et d'écrire plus de cent lieder d'après Gœthe, Byron, Burns, Rückert, Kerner, Eichendorff, Reinick, Chamisso, enfin d'après Heine qui lui fournit deux de ses principales inspirations: le cycle de mélodies op. 24 et *Dichterliebe* portant le numéro d'œuvre 48.

On comprend à merveille que l'admirateur passionné de Jean-Paul, l'ardent et fantaisiste évocateur des *Davidsbündler*, des *Papillons* et du *Carnaval* ait eu une prédilection marquée pour le grand sensitif Heine, pour ce talent savoureux, fait d'humour et de rêverie,

qui, quoiqu'en ait pu dire maint détracteur, puisait sa force dans une noble indépendance d'esprit, dans un élan d'âme sincère et libéral. Ce fut sans aucun doute cette similitude de tempérament et d'intellect qui exalta le génie de Schumann, lui fit porter à la perfection ce genre du *Liederkreis* que déjà Beethoven et Schubert avaient inauguré, presque négligemment, sans voir tout le parti qu'on pouvait en tirer. L'un et l'autre, en écrivant « *An die ferne Geliebte* » (1) et « *die schöne Müllerin* » (2) accommodèrent musicalement le premier ronron romantique qui leur tomba sous la main ; ils n'eurent point l'idée de traiter comme cycle des poésies dignes d'eux — des poésies de Gœthe par exemple. — Le propre de Schumann fut d'apporter et de réunir dans le *Liederkreis* la mentalité qui frissonne dans l'œuvre instrumentale de Beethoven et l'émotionnalité, qui palpite dans les mélodies détachées de Schubert. Vers une voie nouvelle, indiquée seulement par ses deux grands prédécesseurs, Schumann s'elança, les mains pleines de toutes les ressources d'une musique plus évoluée et plus riche, d'une langue à la fois si forte et si persuasive que maintenant encore nous y trouvons l'écho de toutes nos aspirations.

Déjà Schubert avait eu sa part d'innovation en intronisant dans le *lied* l'élément symphonique. Schumann alla plus loin avec ses *Liederkreis:* très souvent la voix n'y a pas le rôle principal et bien des suggestions qu'elle ne pourrait faire naître sont réservées au piano. Le chant *vocal* garde une constante beauté de lignes, mais les *voix* expressives de l'instrument lui sont jointes; elles suivent la mélodie, la portent ou s'engendrent d'elle; parfois des thèmes distincts en dérivent qui tantôt se meuvent en parallèle, tantôt prennent un libre essor et parlent seuls. On voit qu'ici Schumann se montre nettement le précurseur de Wagner: comme lui et avant lui il emploie les facultés expressives de la symphonie à traduire les sentiments les plus complexes, les nuances les plus secrètes d'une âme de penseur.

(1) Poème de Jeitteles.
(2) Poème de Wilhelm Müller.

***

Le titre de « *Dichterliebe* » « *L'amour du Poète* » (1) est, remarquons-le, de l'invention de Schumann. Les seize pièces qu'il désigne ont été extraites du recueil de Heine appelé *Lyrisches Intermezzo*, comprenant soixante-dix poésies. Et la triple opération à laquelle s'est livré Schumann, choix, groupement, transcription musicale, me semble réaliser avec force cette création distincte et nouvelle dont j'ai parlé tout à l'heure.

L'évolution psychique concentrée dans *Dichterliebe* peut se diviser en trois parties à peu près égales. Les premières mélodies sont des cantiques d'amour. Le Poète nous conte naïvement ses transports, l'ivresse de sa passion; il rit et pleure de joie tour à tour; et toutes les merveilles de la Nature ou de l'Art qu'il contemple lui paraissent un reflet de l'image chérie. Tout à coup la donnée change. La femme adorée n'aime plus son Poète. Elle le méconnaît, l'abandonne, le défie par son attitude et par ses actes. Lui, chancelle, perd pied dans le désespoir, et nous suivons les étapes de souffrance de son cœur mutilé: la rage sourde, à grand' peine contenue, les lamentations qui éclatent, les larmes qui débordent au sein de la Nature indifférente; la chute terrible dans le réveil, au sortir d'un rêve nocturne qui avait retracé les tableaux du bonheur évanoui. Allons-nous rester sur cette crise? Suffit-il que le Poète nous ait marqué de ses accents personnels cette perpétuelle alternance de l'espoir et de la déception? Non. Ce qui distingue le Poète-Initié du commun des mortels, c'est sa possibilité de se transfigurer au faîte du calvaire. Sa douleur a été atroce; elle l'a courbé, broyé, elle a pesé sur lui comme la pierre d'un sépulcre. Mais dans l'excès même de son martyre il retrempe ses facultés créatrices. Il se redresse, reprend conscience de sa mission qui est d'enseigner les hommes et de les guider vers des contrées toujours plus lumineuses!

---

(1) J'ai choisi ce terme équivalent au sens littéral: *Amour de Poète*, afin d'éviter toute ambiguité dans notre langue. *Les* amours du Poète constituent une sorte de contre-sens auquel se sont plu, je ne sais pourquoi, tous les adaptateurs de Schumann-Heine.

Ainsi se présente la dernière partie de *Dichterliebe*, le troisième panneau du triptyque de Schumann. Lisez maintenant l'*Intermezzo* de Heine. Vous y trouverez de multiples beautés: une verve éblouissante, des jets brûlants de poésie enfermés en des phrases et des mots pittoresques et concis, d'une élégance presque attique. Mais vous découvrirez aussi des brusqueries un peu triviales, une fantaisie parfois extravagante, une réelle affectation de bizarrerie et d'incohérence, un manque absolu de composition; tandis que *Dichterliebe* vous impressionnera plus fortement par l'unité de sa tenue, la grâce de ses proportions et son parfait équilibre.

Gérard de Nerval (qui fut un des premiers introducteurs de Heine auprès du public français) compare admirativement l'*intermezzo* à un rang de perles dont chacune est nécessaire à la splendeur de l'ensemble. Eh bien! On peut dire que Schumann en composant *Dichterliebe* a pris seize perles d'un bel orient et les a montées dans un ordre spécial, pour en faire une parure inédite et harmonieuse.

Obligé de choisir et d'exclure dans l'œuvre touffue de Heine, Schumann n'a pas seulement éliminé les poésies dont le caractère ne convenait point aux effets musicaux, il a rejeté toutes celles qui auraient nui à la judicieuse cohésion de l'ensemble, à cette progression dramatique qui tient constamment l'auditeur en éveil (1). Et, sous la main du génial ouvrier des sons, se révèle magnifiquement la toute-puissance de la musique. Vis-à-vis du langage, elle gagne en ampleur d'intuitions, en suggestivité ce qu'elle perd en précision de détails; elle efface du même coup certaines mièvreries, certaines boursouflures romantiques dont le texte de Heine n'est pas exempt; quelques rides et marques de décrépitude qui se montrent çà et là à nos yeux d'aujourd'hui.

Il est d'ailleurs surprenant de constater combien la langue parlée par Schumann est restée alerte et jeune. Je suis de ceux qui suivent avec infiniment d'intérêt l'évolution présente de la musique, et qui applaudissent sincèrement à toutes les innovations de bon aloi, mais

(1) Schumann a même mis en musique cinq poésies de l'*Intermezzo* sans les faire figurer dans *Dichterliebe*. Voici leurs titres: *die Lotosblume* (op. 25, n° 7), *dein Angesicht*, *Es leuchtet meine Liebe* (op. 127, n° 2 et 3), *Lehn dein Wang*, *Mein Wagen rollet langsam* (op. 142, n° 2 et 4).

depuis Schumann il me semble qu'aucun maître (1) n'a su rendre avec autant de plénitude toutes les nuances de la tendresse et de l'amertume. Cependant Schumann s'exprime au moyen d'harmonies qui sont devenues d'un emploi familier, et c'est leur amalgame avec les tours mélodiques les plus simples, avec les rhythmes les plus francs, qui produit ces composés parfaits dont la force n'a jamais été surpassée.

***

Le génie a ses secrets. Il se nourrit d'un fond caché que toute minutieuse analyse, toute glose technique sont impuissantes à découvrir. Mais après ce que j'ai exposé du plan de *Dichterliebe* on admettra sans doute qu'un commentaire non point philologique mais psychologique, éclairant chacune des phases de ce monodrame, peut devenir un excellent guide, tant pour le traducteur que pour l'interprète.

En principe je ne suis pas partisan des substitutions d'un idiome à un autre sous un texte musical. Mais on s'y trouvera contraint tant que les diverses races se refuseront à l'assimilation, tant qu'elles resteront obstinément encloses dans leurs idiosyncrasies de mœurs et de langage; et cette nécessité se fait surtout sentir dans un pays comme la France où l'on a peu de goût en général pour les langues d'outre-frontière. Maint docte étranger s'indignerait à l'idée d'entendre une traduction de *Dichterliebe*. J'avoue moi-même préférer de beaucoup le texte original à la version que je me suis passionné à construire. Mais j'ai pensé qu'en visant toujours l'esprit par dessus la lettre, et en adoptant le souple tissu de la prose, on pouvait arriver à draper sur la musique de Schumann une étoffe poétique, un vêtement de mots et de phrases qui, pour être dépourvu des broderies du nombre et de la rime, ferait cependant à peu près les même nobles plis que la chlamyde de Heine. Ainsi comprise l'adaptation consiste à harmoniser constamment les deux courbes sonores du langage et de la période mélodique ; à faire palpiter cet essaim

(1) Exception faite pour Borodine et peut-être pour Grieg.

d'affinités subtiles qui fondent ensemble la musique et le verbe ; à choisir des vocables suggestifs, complémentaires en quelque sorte, en les cadençant de façon à reconstituer toujours l'atmosphère où se meut chaque petit *lied*.

Cette recherche, négligée jusqu'ici par les traducteurs, l'a été plus encore par les interprètes. La plupart n'hésitent pas à porter une main sacrilège sur le poème de Schumann-Heine pour l'amputer de tel ou tel membre. Ils considèrent des pages détachées de *Dichterliebe* — toujours les mêmes — comme susceptibles de fournir un ou deux numéros d'un programme de concert; ils ignorent le caractère que ces pages empruntent à l'œuvre totale et ils contribuent largement de la sorte à la mésinterprétation. Quant aux soi-disant traditions dont ils prétendent parfois s'inspirer, ce sont presque toujours des masques de routine qu'il faut jeter bas sans hésiter. J'admets très bien que les symphonies, les opéras, les cantates, qui trouvent généralement pour les diriger de hautes personnalités, s'imprègnent dès leur venue d'indications indélébiles. Il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de musique de piano et surtout de *lieder*. Parmi les chanteurs — exception faite, bien entendu, pour les élus qui ont le don de création personnelle — combien en est-il qui soient capables de s'assimiler le style d'un maître nouveau, c'est-à-dire d'un précurseur, et de le transmettre impeccablement ? Chez les plus malléables, combien de temps dure l'empreinte avant de s'effacer ?

Plutôt que d'accepter avec une foi aveugle — et paresseuse — des traditions dont la source est plus ou moins trouble, mieux vaut, il me semble, baser solidement son expression sur une étude approfondie de la musique et de la poésie que l'on interprète. Cette méthode appliquée à *Dichterliebe* fera découvrir pour certaines pièces, et non les moins connues, un sentiment différent de celui qu'on a coutume de leur accorder. Et si, à vouloir l'extérioriser, on risque de faire bêler en chœur les moutons de Panurge, on goûtera du moins l'approbation des vrais artistes, et la joie superbe d'avoir gravi les sommets où Schumann et Heine font planer leur vol.

Commentaire psychologique.

Les cantiques d'amour. — Le désir.

I. — Le Poète jette un regard en arrière (1) vers l'instant ému entre tous où il fit la confidence de sa jeune tendresse à la Bien-aimée.

Les sentiments intimes de son cœur s'harmonisaient avec l'ambiance: bourgeons rompant l'écorce, chants aériens d'oiseaux, ondulations printanières sur lesquelles l'aveu se balance et se déploie à deux reprises, comme hésitant en sa chaste ferveur.

II. — Voici la première offrande: un touchant et simplet madrigal.

Le Poète a revêtu son habit bleu-barbeau et d'un geste naïf il offre à sa Belle les fleurs écloses de ses larmes d'amour et les rossignols nés de ses soupirs (2).

III. — La rose, le lys, la colombe, le soleil (3), ces passions d'autrefois pouvaient-elle être autre chose que les divertissements d'un cœur frivole?

Pour mieux exalter la sincérité de l'heure présente, quel amoureux n'a point renié les élans divers et contradictoires de sa vie passée?

La mélodie volète, d'une allure rapide et brisée, les doubles croches papillonnent sur chaque syllabe, mais tout à coup la basse devient, en se liant, plus ferme et plus pleine: et la musique, sans rien altérer de sa ligne, s'élargit, s'attendrit, célèbre l'amour nouveau, l'amour unique, vibrant par toutes les potentialités de l'être!

---

(1) Le traducteur qui emploie le temps présent du verbe enlève à cette première pièce son caractère préfatiel.

(2) Le génie de Borodine s'est aussi exercé sur une traduction russe du même texte. La mélodie à laquelle je fais allusion (*Fleurs d'amour*) est un chef d'œuvre de préciosité naïve, d'art sincère et raffiné que le terroir parfume encore.

(3) Le Poète symbolise ainsi les femmes qu'il aima naguère.

La possession.

IV. — Tant que le Poète restera comme embaumé dans sa foi d'un amour réciproque, il imprégnera ses accords de fraîcheur et de sérénité.

Cependant, quand les regards se sont longuement caressés, quand les lèvres se sont bues, si les mots « je t'aime » viennent à trembler tout bas, l'ivresse, trop forte, se résout en sanglots.

V. — Chant splendide d'émotion pure, enveloppé d'un bruissement, d'un pollen sonore presque immatériel.....

Le Poète emporte partout avec lui l'émoi subtil de son désir. Il en trouve l'écho dans la nature entière. Un lys qui se balance au détour d'une allée grandit étrangement à ses yeux. Il contemple, il s'absorbe, et les vibrations de la fleur, dans laquelle il plonge son âme, lui rappellent le contact frissonnant de la bouche adorée.

VI. — L'amoureux, quand il est poète, convie tous les êtres et toutes les choses au banquet de sa félicité. Les heures présentes ne sont pas seules colorées de ses extases. Celles du futur n'ont plus d'ironique incertitude; celles du passé retracent en sa mémoire avec une incroyable netteté des images qu'il identifie encore à son amour.

Dans Cologne, fille auguste du Rhin, il est une cathédrale; dans cette cathédrale un tableau figurant une radieuse Madone; et le Poète découvre maintenant que cette Madone ressemble traits pour traits à sa Bien-aimée.

La puissance évocatrice du souvenir est ici rendue par un thème d'une ampleur et d'une hauteur architecturales; un thème d'une somptueuse nudité, austère comme un choral luthérien; avec de fermes assises, sur lesquelles des piliers, des arceaux et des voûtes s'élancent, dominent et surplombent en de vertigineuses perspectives.

La crise. — Les lamentations.

VII. — Y a-t-il eu flagrante trahison? abandon violent? progressive indifférence? Peu importe au Poète! L'événement terrible c'est la méconnaissance de son amour.

Son amour! L'offrande de son génie, l'agenouillement de sa pensée devant un charme féminin qu'il s'exagérait sans doute, qu'il parait de toutes les richesses de son cerveau de poète; son amour réconfortant et caressant repoussé comme une denrée suspecte, comme un fruit fade par celle qu'il jugeait aussi bonne, aussi compréhensive que belle!

Comment s'arracher du cœur les souvenirs adorables des heures de possession? Ces regards chargés de tendresse, et ces intonations vocales, ces mille paroles enfantines, ces fines attitudes, et ces baisers magnétiques? L'oublieuse a donc déserté ce monde merveilleux, ce palais d'enchantement créés par leur amour? Ses extases étaient donc feintes? Ses sentiments illusoires?..... Cela est impossible! Il a fallu qu'un vent de folie soufflât sur elle et rompît la trame de ses états conscients. Sans doute elle revoit le passé sous son vrai jour: et le Poète s'imagine qu'elle souffre profondément de sa faute, et il n'a pas le courage de lui en vouloir.

« Ich grolle nicht! » Je ne récrimine pas! Je n'accuse pas! *Mon cœur se tait!* Tu as beau armer tes yeux d'un éclatant défi, tu as beau te parer et briller sous tes joyaux, Bien-aimée, ton âme est sans lumière! Le serpent du regret te ronge la poitrine... tu souffres... tu es à plaindre... aussi ne céderai-je pas à un premier mouvement de colère et de malédiction! Bien que meurtri par toi, *mon cœur se tait!*

Cette indignation maîtrisée par le Poète-Philosophe gronde sourdement dans les basses tandis que le rhythme intense et pressant des accords scande les battements d'un cœur bouleversé (1).

VIII. — Après avoir pris à témoin de ses angoisses celle qui en est la cause, le Poète se tourne vers l'indifférente Nature, qui déploie toujours autour de lui son charme inconscient. Il se plaint avec candeur de ne pouvoir associer à son chagrin les fleurs, les rossignols, les étoiles. En trois couplets semblables, il chante une

(1) Qu'on essaye de rendre cette crise d'âme au moyen de la version *J'ai pardonné.* On n'y peut réussir. Sans s'écarter précisément du sens littéral, elle enlève au poème de Heine-Schumann son caractère ardent et nerveux, elle lui communique une sorte de placidité, de grandeur altière qui le dénaturent.

romance (1) d'un accent pénétrant, dont l'accompagnement est un reflet de fleurs diaprées, de lueurs tremblantes d'étoile, de gazouillis d'oiseaux et de froufrous d'ailes. Et quelle désolation assombrit la quatrième strophe, exaspère la conclusion symphonique!

IX. — Devant nos intimes douleurs la société humaine, avec son train joyeux, nous paraît plus cruelle encore que la Nature en fête.....

Loin d'être bannie des assemblées, la parjure y danse au son des instruments: car on célèbre ses noces, en grande liesse. Seuls les anges gardiens se voilent la face en gémissant.

Sur un rhythme léger de valse l'éternelle mondanité déroule sa farandole de plaisirs, en un dessin continu, élégant et frivole, sans se troubler ni s'interrompre. Au second plan, les tristes exclamations du Poète apparaissent ça et là, comme superflues. Qu'importe sa souffrance? Et qui, à part lui, discerne les lamentations des bons anges?

X. — Aux oreilles du Poète résonne une petite chanson que la voix adorée lui répétait naguère avec des inflexions trempées de tendresse et d'amour.

Ah! quand il se croyait aimé, chaque souvenir emplissait son cerveau d'images souriantes. L'ivresse du passé se liait d'une chaîne fraternelle à la douceur espérée de l'avenir. Maintenant la source du bonheur est tarie, et plus les tableaux rétrospectifs ont de charme, plus ils se teintent d'amertume!

Point de ressentiment, point d'obsédante vision (2), mais une mé-

(1) Je me suis efforcé de rendre dans ma traduction le caractère dix-huit-cent-trentesque de la poésie et de la musique.

(2) Ici comme en plusieurs autres points du *Liederkreis* il me semble que maint ambitieux compositeur de l'école contemporaine aurait volontiers choisi des thèmes aux allures de cauchemar, en tourmentant à plaisir ses harmonies et ses rhythmes. Dans une adaptation mélodique du même texte, un maître de haute lignée, Grieg, s'est gardé aussi bien que Schumann de cette fausse interprétation. Cependant son poème sonore est d'une psychologie moins profonde que celui qui nous occupe. Le Poète y crie sa douleur sur un ton trop dramatique, trop brillant pour être sublime. L'émotion, très forte et très réelle, me semble exprimée avec un peu de grandiloquence.

lodie paisible, douce comme la cantilène évoquée, douce comme l'amour défunt; un chant d'une poignante grandeur, dont l'écho de détresse se répercute, se retarde et s'apaise longuement dans l'orchestre.

XI. — L'action se corse, le drame se précipite. L'Infidèle a follement aliéné toute possibilité de retour vers son Poète qui aurait si bien échangé avec elle les fleurs du Pardon contre celles du Repentir. Ce pompeux hymen *au son des flûtes perçantes* n'est qu'une extrémité où la jeta sa nature impulsive, après la ruine de ses propres désirs.

Le Poète a cessé soudain de nous confesser ses langueurs. Il s'est reculé, haletant, sur la scène. Le spectre de la Fatalité auquel il a fait place, parle, raconte les faits, sans émotion. Il intervient ainsi que le chœur antique pour mettre passagèrement au point les choses humaines, constater leur vicissitude, leur côté relatif et banal (1).

XII. — Il est juste de dire que la souffrance fortifie et purifie: mais ce n'est qu'à partir du jour où son excès même suscite en nous, par réaction, les énergies voulues pour la vaincre et l'éliminer.

Quand le Poète s'avisera du caractère universel et nécessaire de la souffrance, il sera bien près d'en purger son cœur et de sentir s'épanouir en lui des forces inconnues.

Sa sensibilité suraiguisée prête maintenant un langage aux fleurs, qu'il accusait naguère d'être muettes. Tandis qu'il se promène, dès le prime-jour, dans un jardin solitaire, elles tournent vers lui leurs visages, tout attendris des larmes de rosée que le soleil n'a pas encore séchées. Elles chuchottent, mais ce n'est pas pour le plaindre: c'est pour plaider l'irresponsabilité de la coupable. Noble Poète! Telle est l'idée qui se lève du fond de son âme meurtrie et y étouffe ses instincts d'amant dépossédé.

---

(1) Voilà pourquoi la musique a laissé son tour élégiaque et s'est mise à vibrer comme une belle couleur claire, avec sa tonalité de *mi bémol* majeur, son rhythme déterminé, ses accents incisifs. Voilà pourquoi il convient de l'interpréter sans lenteur, sans lassitude, sans fausse sentimentalité, presque sans amertume, sur un mode détaché, avec une sorte d'implacabilité objective.

Dans le plan moral, quiconque est mûr pour ascendre un degré d'évolution doit subir fatalement le douloureux baptême de l'épreuve. Et, par cette loi, les justes rapports s'établissent. Ce n'est pas le tortionnaire qui domine et rayonne: c'est le martyr. Les subversifs, les rétrogrades, les iconoclastes, les destructeurs d'harmonie, ceux ou celles qui agissent d'une façon laide, fausse, et mauvaise, sont des âmes embryonnaires, des *faibles*, en dépit des ravages qu'en apparence ils exercent.

Les ruines qu'ils amoncellent sont des obstacles qui servent à l'entraînement des *forts*. Acceptons leur intervention, édifions-les de notre sérénité. Tentons par notre exemple de les attirer dans des sphères supérieures; et sans nous laisser écraser par eux, rendons-leur, tant qu'il est possible, le Bien pour le Mal! (1).

La musique déborde à chaque mesure d'une généreuse émotion. Come elle sait grandir avec la circonstance! Fière collaboratrice, elle s'élève encore plus haut que la poésie dont elle s'inspire.

Quand les paroles se taisent, la symphonie prend un libre essor; elle devient à elle seule plus expressive que n'importe quel verbe chanté; elle dégage un thème nouveau, le thème évangélique du pardon désintéressé: celui qui s'offre sans avoir été sollicité par le repentir, et qui laisse tendue vers la pêcheresse une main pleine de puissances rédemptrices!

L'agonie.

XIII. — Tous ceux qui ont traversé de grands chagrins savent qu'alors le sommeil lui-même n'est plus ce hâvre de silence et de repos où les facultés pensantes s'engourdissent. Le sentiment de la vie réelle ne relâche pas son emprise et fait impitoyablement défiler dans la chambre noire du cerveau des images et des tableaux fiévreux qui attisent la souffrance.

---

(1) Tout ce *développement psychologique* à propos d'une simple strophe de Heine! Mais il fallait expliquer avec des mots ce que Schumann a rendu avec des notes, avec des chants, d'une manière si substantielle et si saisissante. Son propre *développement symphonique* est une preuve éclatante du caractère personnel de sa musique. Ici, comme dans les mélodies X et XVI, elle cesse de souligner, de commenter: elle innove, elle crée.

Mais la rancune du souvenir où le cauchemar a distillé ses poisons fait du moins trouver dans le réveil la détente et le soulagement qui suivent les états de crise; tandis que le songe cruel entre tous est celui qui ressuscite le bonheur à jamais disparu..... alors rien n'égale l'atrocité de l'instant où l'on rouvre les yeux; alors les chaînes de la réalité sont plus que jamais meurtrissantes (1).

Le premier rêve du Poète est la station la plus douloureuse de son agonie. Nous sommes jetés dans une atmosphère nocturne de malaise et d'oppression, dès que la voix, solitaire, a exposé la tonalité sombre de *mi bémol* mineur. Comme des larmes tièdes, les notes tombent goutte à goutte; et des tambours voilés de crêpe battent un rhythme bref de deuil et de sanglots. Quand le Poète dit: *J'ai cru que toujours tu m'aimais!* ses accents se colorent d'une ferveur merveilleuse (2), pour s'obscurcir aussitôt d'épouvante..... L'orchestre répercute un cri déchirant et fatal, et nous retombons dans un muet épuisement, entrecoupé d'une dernière batterie funèbre.

XIV. — Le second rêve n'est plus tragique, il est mystérieux et saisissant. L'Infidèle se dresse devant nous, presque tangible; mais elle a dû, pour un moment, se libérer des influences qui orientent sa vie nouvelle. Plus de défi en son maintien, plus de rictus mensonger sur ses lèvres; son port gracieux, ses harmonieuses séductions s'affinent de gravité et de mélancolie.

De simples déplacements de rhythmes (3), et des effets syncopés nous peignent de vagues sourires parmi de vagues larmes, évoquent je ne sais quelle précision dans l'incohérence, je ne sais quelle fixité dans l'indécision, suggèrent cet état troublant, cette demi-anxiété qui caractérisent certains de nos songes.

---

(1) Les deux poésies de Heine qui expriment éloquemment ces émotions sont éparses dans l'*Intermezzo* sous les n°s 49 et 61. Réunies dans *Dichterliebe*, elles prennent une valeur bien plus intense, en devenant parties intégrantes, chaînons nécessaires de ce monodrame.

(2) Par le seul retrait d'un *bémol*, quel soleil entre dans cette phrase!

(3) Voilà comment Schumann fait concourir les difficultés de construction à la souveraine convenance de l'édifice. Voulant ici encore nous donner une impression de hantise, d'hallucination, il reproduit trois fois le même thème, avec les mêmes harmonies et il tire un effet des plus heureux des exigences proso-

La résurrection.

XV. — Le Poète se ressaisit enfin. Il ne bégaie plus, terrassé par la douleur; il reprend possession de son riche clavier, il se remet à former des images palpitantes de fraîcheur et de beauté. Il arrive à concevoir un bonheur dont tous les éléments viendraient de lui seul *et dont la Bien-aimée serait absente.* Cette fois-ci son rêve est de bon augure: c'est un tableau lumineux sur lequel aucune ombre n'a glissé; c'est l'annonciation d'un état d'âme plus viril, un retour vers l'ivresse poétique, qui, aux heures d'élucubration, fait agréer la vie comme un présent superbe.

Sur un thème de fanfare alerte et légère nous sommes transportés tout à coup en un monde magique, parmi d'audacieuses fleurs, d'étranges atmosphères vespérales, de bruissantes frondaisons, des eaux rapides et des feux multicolores..... Les évocations surgissent, les images s'ajoutent aux images, la musique module, escalade des tons plus élevés, se corse d'accords plus nourris et plus éclatants..... Alors, en pleine effervescence, le rêve disparaît; le Poète tombe, une fois encore, du sommet de son illusion (1); mais sa chute n'est plus si lourde, il s'est emparadisé si bien qu'il n'a plus de désespoirs ni de larmes: rien qu'un long soupir (2).

Le rêve sera désormais l'asile contre les promiscuités blessantes de la vie; le manteau de pierreries qu'on laisse tomber à regret de ses épaules, avec l'espoir certain de le revêtir bientôt.

---

diques qui l'obligent à varier les brisures de sa mélodie. Je me plais aussi à souligner le changement de mesure qui, sur ces paroles: « Et moi je suis à tes genoux » *dessine* le mouvement des bras tendus, dans un élan spontané, vers l'apparition.

(1) Le thème initial, alangui, ralenti par augmentation, exprime le sentiment de cette nouvelle chute. Ceci est mieux qu'une trouvaille musicale, c'est le commentaire exact de l'état d'esprit du Poète. En reprenant pied dans la vie réelle, il sent les vibrations du beau rêve se prolonger en lui..... les rayons de l'aube lui apportent un peu de gratitude et d'espérance.

(2) Comme la phrase: « le rêve disparaît » rhythme ce soupir! Après la mesure *adagio* où elle s'éteint, et le point d'orgue dont elle se ponctue, la symphonie revient; la fanfare évocatrice traverse brièvement l'espace. La Muse se retourne en s'en allant et jette un regard amical d'au revoir.

XVI. — Après s'être assuré qu'il avait toujours le pouvoir de faire surgir de l'ombre à la lumière un peuple chimérique et charmant, le Poète va rassembler toutes ses forces créatrices. Le temps est passé des prostrations, et des intimes élégies, ayant pour témoins les bois, les oiseaux et les fleurs. Redevenu conscient de sa mission le Poète sait qu'il doit apporter au monde un ornement inédit, une musique nouvelle..... (1).

Ses joies et ses douleurs ne lui appartiennent pas; elles ne peuvent rester stériles!..... Et il prend son luth le plus sonore, il monte sur la plus haute scène, il improvise un dernier adieu à ses souffrances. La femme qui nous vaut cette superbe exaltation poétique, la femme dont l'inconsciente main faillit être meurtrière avant de se révéler providentielle, ne hante plus ces vers de son adorable petitesse. Leur dédicace passe *au-dessus d'elle*. Le Poète expulse de son cœur les madrigaux et les complaintes dont elle fut la reine, il les enferme en un cercueil géant précipité par douze colosses dans l'insondable mer.

Ce geste grandiose, cette image saisissante sont exprimés par une formidable marée musicale, qui roule parallèlement les houles de son rhythme (2). Comme ces enfants qui emboîtent irrésistiblement le pas derrière les troupes nous sommes emportés malgré nous par une allure héroïque de cortège; nous suivons la marche imposante du sarcophage; nous attachons nos yeux sur ce balancement, sur cette chute qui fait rejaillir jusqu'au ciel une eau retentissante.....

Alors, dans cette atmosphère de drame et d'effroi, s'élève le cri le plus angoissé, le plus terrible qui ait été proféré jusqu'ici (3). Mais à peine le Poète s'est il tenu debout sur le pic ténébreux de son émotionnalité que nous le voyons s'élever (4) à larges coups d'ailes vers les cimes lumineuses de l'apostolat.

---

(1) Selon la belle expression de Gabriele d'Annunzio.

(2) L'harmonie imitative qui règne dans cette pièce ajoute un effet puissant à l'intériorité d'expression qui existe toujours chez Schumann.

(3) « Ce cercueil contient l'or et le plomb de mon amour! » (littéralement: mes joies et souffrances d'amour).

(4) La transition enharmonique d'*ut dièse* à *ré bémol* indique à merveille ce passage d'un pôle à l'autre, cette relation d'extrêmes.

Telle est la transfiguration que l'épilogue symphonique dessine. Quand s'est dénouée la fraternelle étreinte de la Poésie et de la Musique, celle-ci s'attarde encore comme un pieux encens; avec son sublime langage sans paroles elle ramène la pensée radieuse du pardon évangélique. Son motif (1) se développe en un mouvement de sobre allégresse; il chante le chaste énivrement du Poète qui croit sentir en lui assez d'énergies rédemptrices pour purifier toutes celles et tous ceux qui sont purifiables! assez d'énergies rénovatrices pour répandre, transformés en bienfaits, sur le grand nombre, tous les maux qu'un seul être lui a fait souffrir.

RAYMOND-DUVAL.

(1) Apparu déjà, *en un ton moin élevé*, dans l'épilogue de la XII^me^ mélodie.

LA REVISIONE DELLE EDIZIONI MUSICALI

(Studio critico).

Le edizioni musicali, per cura di qualche studioso, o per interesse di molte Case Editrici, sogliono essere corrette, rivedute o diteggiate, in una parola commentate, e sarebbe cosa buona se i risultati fossero corrispondenti alle esigenze artistiche; ma quando il commento, anzichè lumeggiare, avvolge in nebbia ancor più fitta quella data composizione musicale è, oltrechè danno, profanazione all'arte.

Ad eccezione di qualche raro commentatore, che per acutezza e genialità ha il primato sugli altri, come, per esempio, il Germer, il Klindworth, ecc., della cui opera ci si può formare un concetto esatto e chiaro, per quanto riguarda l'architèttura di una composizione, così nei suoi particolari come nella sua sintesi, ben poca cosa valgono gli altri, cui vengono affidate opere di non piccolo valore.

Da molto tempo sono in vendita delle composizioni musicali, specialmente classiche, sia antiche sia moderne, che, maneggiate e rimaneggiate da questi pseudo-commentatori, hanno i medesimi errori della prima edizione quando non brillano di nuovi, talvolta più marchiani dei primi.

I diversi collocamenti delle legature, specialmente lunghe (onde una diversa analisi ritmica), il variar dei segni di colorito o della indicazione di movimento, l'abolizione di qualche ritardo o il mutamento di qualche *nota* in un accordo dissonante, perchè non grato all'orecchio, costituiscono i caratteri che, varî a seconda del gusto o meglio dell'ignoranza del riveditore, differenziano più notevolmente e più peculiarmente un'edizione dall'altra.

Se poi, anche non ponendo mente agli errori dei riveditori, aggiungiamo quelli che qualche composizione presenta in qualsiasi edizione, forse per tradizione, c'è davvero da rallegrarsi!... Mi fu dato,

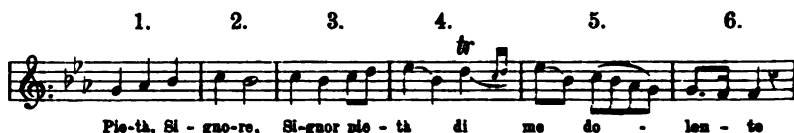
per esempio, nella mia prima giovinezza, di assistere in una città tedesca dove la musica è molto coltivata, alle prove di una sinfonia di Beethoven. Tanto nella partitura d'orchestra quanto nelle singole parti, alla fine del primo ritornello, vi erano due battute di troppo. Fatto osservare da uno dei Professori che ciò era contrario al buon senso e alla logica, e che non era ammissibile l'eseguire la sinfonia con un simile errore, gli fu risposto dal Maestro-Direttore (persona di non dubbio valore, e di cui, per ragioni di delicatezza, non faccio il nome) che si era sempre fatto così, perchè la importante Casa Editrice, dalla quale era edita la sinfonia in parola, non poteva cadere in simili errori! Dopo animate discussioni e previo consulto con un valente biografo e profondo cultore delle opere di Beethoven, fu ammesso l'errore e la sinfonia potè essere eseguita, fortunatamente, senza l'enorme svarione del proto.

Un altro di questi errori, di cui la paternità va probabilmente ascritta all'edizione, si trova nella Preghiera o Aria di Chiesa di Stradella (attribuita e forse giustamente a Niedermeyer). Qualunque sia la trascrizione e in qualsiasi edizione, nel primo ritmo della seconda parte, havvi una battuta in più, e con tale errore fu sempre eseguita e tuttora si eseguisce nei concerti pubblici e nelle funzioni religiose!

Ecco come sta scritto:

Bisogna essere assolutamente privi di quadratura e di senso ritmico, per non sentire che la *quinta* battuta è una ripetizione della *quarta*, e perciò di troppo. I ritmi della seconda parte di quest'Aria di Chiesa sono di *sei* battute, e questo primo ritmo dovrebbe pure essere di *sei*. Considerando poi che questa melodia, nella sua euritmia, deve avere una relazione colla metrica del verso ed essere soggetta in certo qual

modo alle parole, la *quinta* battuta è addirittura intollerabile. Per giustificare in qualche maniera la sua esistenza, dovrebbe almeno musicare qualche parola che avesse un senso, e questo non è.

Questo ritmo, sia esso musica vocale, sia pura, dev'essere scritto così:

come del resto, non altrimenti può essere stato nella sua origine.

Un autore non troppo fortunato nei suoi commentatori è il Chopin. Sarà la strana potenzialità espressiva delle sue opere, che, dato lo stato psicologico in cui trovavasi quando scriveva, raggiunge talvolta il morboso; sarà l'incertezza in cui ci lasciano certe irregolarità di ritmo, talvolta fantastiche e incomprensibili, o certe sue armonie arrischiate e strane, fatto si è che, prima di accingersi a interpretare una sua composizione, conviene pensarci e riflettere non poco.

Fra le interpretazioni date dai migliori commentatori delle opere di Chopin, come il Marmontel, il Kullah, il Reinecke ed altri, troveremo sempre delle grandi differenze, specialmente nell'analisi ritmica: tutti hanno del buono, ma nessuno è corretto. L'unico forse cui possiamo appoggiarci è il Klindworth (Edizioni Boote e Bock). La provata autorità di questo è una solida garanzia per poter seguire tutte le sue indicazioni, senza tema di cadere in errore, e di ciò parla il Gariel, con magistrale competenza, in un suo studio sul ritmo e la interpretazione delle opere di Chopin (*Rivista Musicale Italiana*, anno III, fasc. 1 e 3).

Il Gariel, oltre al constatare come il Klindworth sia il migliore dei commentatori di Chopin, mette in evidenza gli errori nei quali incorsero gli altri, li discute scientificamente e conclude dimostrando egli stesso come si dovrebbero interpretare le composizioni dell'A., e ciò in modo tanto chiaro e convincente da confutare qualsiasi obbiezione. In quanto poi concerne la parte tecnica e precisamente la *digitazione* di certe opere didattiche, è la stessa cosa, se non peggio.

Perchè le Case Editrici, che dànno alla luce opere didattiche o una raccolta di classici o che so io, ne affidano la revisione a questo

o a quel Maestro pel solo ed unico motivo che gode fama di grande esecutore?

L'essere pianista provetto non vuol dire essere buon insegnante e non implica la capacità di dettare teorie sulla tecnica, in ispecie elementare. Il virtuoso è cosa ben diversa dal pedagogo, e per la mansione di rivedere e diteggiare una serie di studi, nulla sarà più efficace del lavoro diligente, accurato e basato su lunghe esperienze di un insegnante studioso e paziente.

Il danno che arreca ad un giovane allievo l'applicazione di un principio tecnico sbagliato sarà sempre maggiore di quello che può recare l'applicazione di una falsa interpretazione. Le opere di Beethoven, Schumann, Chopin, ecc., essendo di carattere elevato e richiedendo per la loro esecuzione dei musicisti non più principianti, questi, con uno studio analitico prodotto da una coltura musicale adeguata, potranno da soli correggere gli errori dei commentatori e applicare da sè la vera e giusta interpretazione; invece, per un allievo iniziato da anni nello studio di uno strumento con una digitazione e con un principio tecnico falsi, non rimarrà altro che il doloroso ritornello: « punto e da capo ».

Perciò voglio occuparmi della parte tecnica e particolarmente degli studi in edizione economica riveduti, corretti e diteggiati da Giuseppe Buonamici (Biblioteca del Pianista — Edizioni Ricordi). In questa edizione troviamo studi del Czerny, Cramer, Diabelli, composizioni dello Schumann, ecc., ecc., insomma buona parte del corredo indispensabile a chi vuole imparare il pianoforte.

Anzitutto, che cosa ha voluto ed ha creduto di fare l'egregio maestro Buonamici con tutto quell'enorme lavoro di digitazione? È egli convinto che la disposizione delle dita, come la propone nei sullodati studi, sia adatta per alunni principianti non solo, ma che porti a dei risultati felici, con guadagno di tempo e cooperi alla formazione di una tecnica buona e corretta? Ne dubito fortemente.

Non ch'io voglia per misoneismo attenermi alla strada vecchia; è bene nella musica, come in tutte le altre arti, innovare e ricercare il meglio, ma queste innovazioni non debbono avere soltanto oggettivamente una pratica utilità.

Nelle principali scuole, o per meglio dire, sistemi per' insegnare il pianoforte, ci dev'essere un principio fisso, per quanto riguarda lo

adattamento delle dita; difatti nella scuola, per es., del Marchisio, del Romaniello, del grande pedagogo Czerny, questo principio risulta evidente e spiegato: troveremo che, mentre l'uno applica il sistema « uniformità di figura, uniformità di posizione » e cioè l'applicazione delle dita in modo che l'unico o almeno il principale obbiettivo sia quello di mantenere più che sia possibile ferma la mano, l'altro ha il principio di non ribattere un tasto (anche in movimenti lenti) col medesimo dito, spostando la mano, ecc., ecc. Sistemi che possono essere buoni o almeno non dannosi, ma da questi a quelli effettivamente nocivi c'è una differenza.

Cerchiamo ora di vedere qual è il principio seguìto dal Buonamici nelle edizioni di studi per pianoforte e prendiamo, per es., i *30 Studi del meccanismo* del Czerny (op. 849), scritti espressamente per i giovani alunni.

Nella terza battuta dello studio n. 3, troviamo per la mano sinistra, che deve eseguire delle *terze maggiori* alternate con *seconde eccedenti*, indicata questa digitazione:

ora, questa digitazione non è delle più chiare ed io mi domando per quale motivo sul *sol-la*♯ è indicato il 2° e 3° dito anzichè il 2° e 4°. Il primo inconveniente che ne deriva è che, per una successione di bicordi, fra cui vi è anche una pausa, si è obbligati a spostare la mano, mentre si potrebbe farne a meno; il secondo che, avendo cinque dita a disposizione, si prende una seconda eccedente, *sol-la*♯ (che equivale ad una terza minore e cioè a tre tasti), con due dita vicine, obbligandole ad allargarsi.

Queste terze (chiamiamole pur così) non si succedono tanto rapidamente, essendoci in mezzo una pausa di mezzo-quarto e non vi sarebbe una necessità di cambiare dito sul secondo *sol* e cioè di passare dal 4° dito al 3°; perciò da questo cambiamento risulta evidente che il principio del Buonamici è di cambiare dito dove viene ripetuto un tasto. Difatti sul *sol-si* applica il 4° e 1° dito e quando nell'accordo seguente si ripete il *sol* col *la*♯ cambia dito, come si vede dall'esempio.

Questo può essere un sistema, una scuola, e fin qui sta bene.

Vediamo un po' più innanzi nel medesimo studio; alla prima battuta della seconda parte la mano sinistra fa:

precisamente una digitazione che ha tutt'altro principio di quello che abbiamo constatato poc'anzi.

Benchè questo passo sia quasi analogo a quello di prima, perchè la differenza consiste solamente nel fatto che nel secondo e quarto accordo anzichè un *la*♯ vi è un *re*, troviamo che il *sol*, nota ripetuta come nella terza battuta dello studio, viene indicato sempre collo stesso dito e cioè il 4°. Quale è dunque il sistema del Buonamici? Se in questo passaggio lascia la mano tranquilla, non facendo alcun caso della ripercussione di un tasto col medesimo dito, perché nel passaggio dell'esempio precedente, obbliga invece l'allievo a spostare la mano e cambiare dito sulla ripetizione di una nota?

Se segue un sistema e precisamente quest'ultimo, come sposta la mano verso il grave nella terza battuta, faccia altrettanto per la prima battuta della seconda parte, e la sposti verso l'acuto diteggiando il passo così:

Benchè in ambo i casi non sia questa la digitazione migliore, si spiegherà tuttavia il suo operato e risulterà che il suo sistema è appunto quello di cambiare le dita: nel primo passaggio, essendo discendente il movimento dal primo al secondo accordo, la mano verrebbe spostata verso il grave:

e nel secondo passaggio, essendo ascendente il movimento dal primo al secondo accordo, la mano si sposterebbe essa pure verso l'acuto:

Oppure, come nel secondo passaggio mantiene la mano tranquilla, non curandosi della ripetizione del *sol* col medesimo dito, applichi la stessa digitazione al primo passaggio,

e sarà il sistema migliore senza dubbio.

Proseguiamo sempre nel medesimo libro di studi: nell'ottava battuta della seconda parte dello studio n. 4, troviamo questo passo così diteggiato per la mano destra:

La digitazione della prima quartina di semicrome di questa battuta costituisce da sè una cosa talmente fantastica, per non dire assurda, che invero non meriterebbe alcuna discussione; se non per altro, esaminiamola per vedere con quale criterio è stata applicata.

Dalle differenti dita segnate per le due ultime note di questa quartina, che non sono altro che la ripetizione delle due prime, si dovrebbe dedurre che la base o meglio il principio di questo processo sia unicamente quello di cambiare le dita il più spesso possibile.

Che in certi casi convenga in un passaggio, che si potrebbe eseguire con mano ferma, fare qualche cambiamento di dita, che a primo acchito sembrerebbe anche strano e fuori posto, lo comprendo benissimo: è anzi non di rado richiesto, per ottenere certi effetti speciali o certe finezze di tocco, che con una digitazione ordinaria non si otterrebbero (Nelle opere di Liszt e Chopin troveremo parecchi di questi esempi dettati dagli stessi autori). Ma qui nel caso nostro, no.

Il rapido spostamento che subisce la mano nel cambiare le dita alle due ultime note della quartina è non solo inutile e fuori proposito, ma benanco nocivo all'esecuzione stessa. Si noti poi che per queste quattro note, la semplicità delle quali non richiedeva neppur l'indicazione di un dito (perchè costituiscono un semplice intervallo di *terza minore*, cioè tre tasti vicini), il Buonamici ebbe il coraggio di impiegare quattro dita per ridursi poi a prendere tutto l'intervallo di *terza* con due dita vicine, cioè col 2° e 3°.

Come si vede, questo non è più un sistema o una scuola, bensì un capriccio, una ricerca di difficoltà.

Ammettiamo pure che fin dai principî convenga abituare il giovane alunno a certe difficoltà di tecnica, ma queste devono essere relative, progressive e spiegate, o almeno devono procurare un'utilità pratica per l'avvenire; diversamente non faranno altro che generare confusione, imbroglio, pasticci, come del resto l'esperienza dimostra.

Nella quartina di semicrome che abbiamo testè esaminato, essendo essa un intervallo di *terza*, i due *si* dovrebbero essere eseguiti col 1° dito e i due *re* col 3°. Però, volendo evitare la ripercussione delle dita a breve distanza e fare qualche cambiamento, questo, anzichè essere totale, come lo indica il Buonamici, potrebbe farsi o soltanto alla nota inferiore oppure alla superiore:

sarà almeno evitata la difficoltà che risultava prima col cambiamento di tutte e due le dita e sarà pure evitata l'esecuzione spropositata e inutile del *si-re* col 2° e 3° dito.

Le altre tre quartine di semicrome di questa battuta, costituiscono una progressione ascendente per gradi congiunti di accordi di terza e sesta figurati, i quali, scritti nella loro forma complessa, si dovrebbero eseguire con questa digitazione:

In generale, la digitazione migliore da applicarsi ai passaggi che costituiscono accordi figurati, è quella che si applicherebbe ai medesimi accordi, se fossero complessi, tenendo naturalmente conto delle debite eccezioni motivate talvolta dal movimento, da progressioni e da speciali esigenze di effetto. Ad esempio, i suaccennati tre accordi, in un movimento lento e legato, o nell'esecuzione sull'organo, dovranno essere eseguiti con la sostituzione delle dita, e precisamente:

ma in un movimento accelerato, quest'applicazione non sarebbe pratica e perciò non si può che ricorrere a quella poc'anzi esposta, cioè di eseguire tutti tre gli accordi colle stesse dita. Perciò alle tre quartine di semicrome, che vanno eseguite in movimento allegro e che, come abbiamo visto, non sono altro che tre accordi, si dovrà applicare questa digitazione:

che corrisponde a:

Sistema semplice, naturale e molto pratico, secondo me.

Non così però la pensa il Buonamici, che all'ultima nota di ciascuna quartina segna il 4° dito invece del 5°. Le ragioni di questo cambiamento sono, a mio parere, due e cioè: primo, evitare la ripetizione, anche non immediata, di una nota col medesimo dito

(come si vede, l'ultima nota di questa quartina è la ripetizione della seconda); secondo, (e qui questo cambiamento di dita può essere più giustificato) l'opportunità di approfittare della ripetizione di una nota per avere il 5° dito libero e già in posizione sopra la seconda nota della seconda quartina, dove, collo stesso processo, viene a sua volta preparato e messo a posto per la terza quartina e via di seguito; poichè abbiamo visto che la successione delle tre quartine non è che una progressione ascendente. Vediamo infatti che, mettendo il 4° dito sul secondo *sol*, il 5° andrà naturalmente sul posto del *la;* come dal *la*, una volta sostituito col 4°, il 5° dito si troverà sul *si*

Pur essendo dunque generalmente ammessa quale base per diteggiare un accordo figurato, la stessa digitazione che si applicherebbe ad esso accordo se fosse complesso, il Buonamici ha ricorso precisamente al metodo della sostituzione delle dita:

donde:

Come ho già detto, tale principio può essere buono in un movimento lento, ma giammai in un movimento accelerato. Se il cambiamento o la sostituzione del 4° dito al 5° ha lo scopo e di evitare la ripetizione, benchè non immediata, di una nota col medesimo dito, e di preparare in certa qual maniera la posizione della mano per l'esecuzione della successiva quartina di semicrome, in ambo i casi questo vantaggio viene eliminato e completamente distrutto dallo spostamento che deve fare il 4° dito per sostituire il 5°.

Aggiungiamo poi che con ciò si prepara una sola nota: si avrà libero il 5° dito per l'esecuzione della seconda nota della susseguente quartina, mentre il 1° e 2° dito dovranno egualmente spostarsi di un grado ascendente per l'esecuzione della prima e terza nota della quartina successiva. Del resto, chiunque provi a mettere la mano destra sul pianoforte vedrà che per l'esecuzione delle note delle tre quartine, essa si troverà in posizione di *sesta*, o per meglio dire, col 1° e 5° dito dovrà prendere *sei* tasti vicini. Ora questa è una posizione abbastanza ristretta per considerare come superfluo il fare allargare, senza una reale necessità, il 2° e 4° dito per far loro prendere un intervallo di *quarta*. Il vantaggio perciò che si ottiene sostituendo il 4° al 5° dito non solo resta distrutto, ma risulta perfettamente irrisorio.

Dato dunque che il 1° e 2° dito devono forzatamente spostarsi verso l'acuto per la successiva quartina, il loro stesso avanzamento farà sì che la mano tutta avanzerà di un grado, ed il 5° dito si troverà egualmente a posto, pronto per la nota che dovrà battere nella seguente quartina. Dall'ultima nota di una quartina alla prima della seguente, la mano, dalla posizione di *sesta*, passerà per un momento a quella di *quinta*, ma l'avanzamento del pollice farà subito ritornare la mano nella sua prima posizione, cioè di *sesta*, pronta e colle dita a posto sopra le nuove note che dovrà eseguire:

Riepilogando, potremo stabilire che se da questa digitazione non si hanno vantaggi veramente grandi, non si avranno però gl'inconvenienti che risultano da quella indicata dal Buonamici, e che infine sarà sempre più facile e più pratico stringere le dita e passare dalla posizione di *sesta* a quella di *quinta*, anzichè allargarle e prendere un intervallo di quattro tasti col 2° e 4° dito, cioè con tre dita vicine, delle quali nessuna è il pollice, unico dito che ha la proprietà di staccarsi dagli altri molto facilmente.

Volendo in generale adottare per la digitazione il sistema di cambiare le dita per evitare la ripercussione di un tasto col medesimo

dito (intendo sempre parlare di ripetizione non immediata e cioè di due note uguali intercalate da una di differente nome), a me pare che convenga eziandio tener conto del movimento complessivo che le dita devono fare in un dato passaggio, perchè se il risultato della esecuzione può avere un vantaggio (molto relativo però) dal non ribattere un tasto col medesimo dito, questo cambiamento può, a sua volta, comê abbiamo visto, recare all'esecuzione delle note successive un danno ben più grande di quello che potrebbe derivare dalla ripetizione di una nota senza cambiar dito. Tale sistema potrà essere buono e vantaggioso per l'esecuzione di passaggi lenti o di carattere melodico, ma che sia applicabile a studi come questi del Czerny, studi elementari, scritti per principianti e più ancora per mani che non raggiungono l'*ottava*, a studi che hanno lo scopo (lo dice il Czerny e non io) di sviluppare il meccanismo delle dita, no e mille volte no! Si persuada l'egregio maestro Buonamici che questo non è proprio il sistema più adatto per conseguire tale scopo.

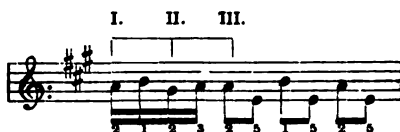
La difficoltà per un giovane alunno di eseguire bene questi 30 Studi del Meccanismo non è tanto lieve e perciò sarà sempre più opportuno diminuirla con della chiarezza, anzichè aumentarla con delle digitazioni impossibili.

Prendiamo ancora, sempre dal medesimo libro, per es., lo studio n. 23. Nella terza battuta troviamo questo passo per la mano sinistra:

Al I e al II *la* è indicato il 2° dito, al III il 1° dito: non più dunque il sistema di evitare la ripetizione di una nota col medesimo dito. Se dopo aver segnato i due primi *la*, che sono vicini, col 2° dito il Buonamici fa eseguire col 1° il III *la*, una ragione di questo cambiamento ci dev'essere. Invece, esaminando il suddetto passaggio, vedremo che non solo non esiste alcuna ragione plausibile per cambiare dito sul III *la*, ma con questo cambiamento, che obbliga a sua volta a segnare per le note successive un'altra disposizione delle dita, diversa da quella normale, si finisce per creare delle difficoltà, dove si potrebbe benissimo farne a meno.

Infatti, colla soppressione del 2° dito per mettere il 1° sul III *la*, si restringe la mano e si prende il *la-mi*, intervallo di *quarta*, col 1° e 5° dito, per poi allargarla e prendere il *si-mi*, intervallo di *quinta*, col 2° e 5° dito: e così risulta non solo lo sproposito di eseguire un intervallo di *quarta* con l'estensione di cinque dita, e un intervallo di *quinta* con l'estensione di quattro dita, ma per fare la *quinta si-mi* col 2° e 5° dito, il 2° è obbligato a passare sopra il pollice, essendo stato quest'ultimo impiegato nella *quarta la-mi* che precede, e dovendo essere impiegato nuovamente nella quarta *la-mi* che succede. Questa digitazione potrebbe ancora passare e sarebbe spiegata se la prima nota dell'ultimo quarto fosse più acuta della prima del terzo quarto, o un *do* o un *re*:

e si dovesse, per avere libero il 1° dito per il *do*, mettere il 2° sul *si*, e in conseguenza il 1° sul III *la;* vediamo invece che l' ultimo quarto è uguale al secondo, *la-mi*, intervallo di *quarta*, che il Buonamici fa di nuovo prendere col 1° e 5° dito.

Nella digitazione di questo passaggio, essendo ormai escluso che il sistema di evitare la ripercussione non immediata di un tasto sia osservato dal Buonamici, a me pare che, come si eseguiscono i due primi *la* col 2° dito, si potrebbe benissimo eseguire anche il terzo collo stesso dito. Ritengo che, non essendo necessario alcun restringimento o allargamento delle dita, perchè il passo è tutto compreso in un intervallo di *quinta*, la digitazione migliore e con evidente vantaggio per l'esecuzione sarà quella che mantiene la tranquillità assoluta della mano:

Il sistema che ha dunque il Buonamici per diteggiare non è più basato su principî atti o a sviluppare la tecnica o a facilitare l'ese-

cuzione e a render questa nitida, ma è puramente un lavoro di capriccio, fatto senza criterio o coscienza. Anche dove il Buonamici potrebbe veramente indicare cambiamento di dita, perchè il cambiamento è richiesto, egli fa l'opposto, seguendo il suo principio di non aver principio.

Se prendiamo difatti la settima battuta del medesimo studio numero 23, troviamo questo passo per la mano destra:

Ritenendo che il Buonamici abbia considerato il passo nel suo complesso prima di diteggiarlo, non sarà errore l'eseguire il *la-fa* della seconda quartina col 5° e 3° dito anzichè col 4° e 2°, come a primo aspetto potrebbe sembrare migliore e più naturale: in tal guisa si conserva libero e pronto il 2° dito pel *re*♯ della terza quartina. Vediamo però che dall'esecuzione del *sol*♯-*la*, intervallo di *seconda* minore, col 3° e 5° dito risulterà un grande inconveniente: il 5° dito, per quanto esercitato e flessibile, avrà sempre della difficoltà a passare sotto il 4°, che viene soppresso, e avvicinarsi al 3°. A me pare che se c'è un passaggio in cui il cambiamento delle dita, non solo sarebbe opportuno, ma necessario, è precisamente questo.

Diteggiando il passo in parola, p. es., così:

si avrebbe egualmente pronto e libero il 2° dito pel *re*♯, e l'inconveniente che risultava dall'esecuzione del *sol*♯-*la* col 3° e 5° dito, sarebbe del tutto evitato, perchè preferibile e più pratico restringere le dita e sopprimerne uno in un intervallo di *terza* (eseguire cioè il *fa*♯-*la* col 2° e 5° dito) anzichè sopprimere un dito in un intervallo di *seconda* minore (eseguire il *sol*♯-*la* col 3° e 5° dito) come indica il Buonamici.

Di queste amenità sono ornati non solo tutti i 30 Studi del Czerny, dei quali abbiamo tolto ed esaminato qualche passaggio, ma tutta

la serie di opere corrette, rivedute e diteggiate dal Buonamici. Troppo lungo sarebbe perciò analizzarle tutte; è ormai evidente che se l'edizione in parola ha del buono, che non nego, non le manca il cattivo, che è molto cattivo e che produce gli effetti che ognuno può immaginare.

Uno sguardo ancora alle Suonatine per pianoforte a quattro mani del Diabelli (op. 163): trascrivo senza commento le tre prime battute dell'*Allegro moderato* della prima Suonatina. Credo sufficiente presentare le suddette battute colla vera e giusta digitazione:

e poi colla digitazione indicata dal Buonamici:

lasciando giudicare a chiunque, dal confronto, quale sia migliore e più pratica. Per mio conto mi limiterò a far osservare che l'unico scopo per cui sono state fatte queste Suonatine è quello di insegnare a dividere e contare il Tempo, e per raggiungere con maggior facilità tale scopo, l'autore, nello scriverle, ha pensato con savio criterio di lasciare la mano sempre tranquilla nell'estensione delle cinque dita, evitando non solo il passaggio del pollice, ma perfino un più piccolo spostamento come quello di giungere all'intervallo di *sesta*, affinchè l'alunno, dopo aver messo a posto la mano sul pianoforte, non sia obbligato a pensarci più e possa rivolgere tutta la sua mente al Tempo e alla Divisione. Questa almeno è la mia convinzione. Il titolo stesso di queste Suonatine « ..... *nell'estensione di cinque note a mano*

tranquilla » che non è ommesso nell' edizione Buonamici, avrebbe almeno dovuto ricordare al riveditore lo scopo per cui l'autore le ha composte, invece suona come un'ironia.

Non parliamo più nè di sistemi nè di scuole: abbiamo già constatato come questi non esistano nelle edizioni Buonamici. In ogni modo il suo operato sarebbe ancora spiegabile, qualora tutti i cambiamenti, restringimenti e allargamenti di dita e gli spostamenti della mano giovassero agli alunni e fossero fatti in omaggio al noto aforisma « il fine giustifica i mezzi ». Arrivando invece ad una gran confusione, è proprio il caso di dire che i mezzi giustificano il fine. Egli è ben vero che ciascuno è padrone di applicare ad un passaggio la digitazione che meglio crede o che più conviene alla conformazione della propria mano, come ciascuno sarà padrone di interpretare una composizione a suo modo; ma trattandosi di popolarizzare e far adottare da altri la propria opinione, non basterà che essa esplichi la nostra personalità; dovrà bensì essere basata su leggi e principî fissi, derivanti entrambi da risultati di lunga esperienza e lunghi studi pratici.

Non giungerà mai ad una buona interpretazione chi non ha curato col massimo scrupolo la parte tecnica. La grande importanza di quest'ultima, non da tutti tenuta in bastante considerazione, mi spinse a fare le precedenti osservazioni sull'edizione Buonamici, perchè è molto popolare e scorretta. Comprendo che ci sono, e fortunatamente, altre edizioni straniere, senza bisogno di ricorrere a quella riveduta dal Buonamici, ma via, possiamo desiderare che anche in Italia, e da un'importante Casa Editrice, come quella di Ricordi, che nulla ha mai trascurato per il progresso artistico e scientifico della musica, venga pubblicata un'edizione non zeppa di errori, e l'egregio maestro Buonamici, che se avesse ponderato e non lavorato così a caso avrebbe certo potuto fare qualcosa di meglio, converrà lui pure che non è ammessibile e non è permesso imporre o consigliare un simile sistema di digitazione, tanto più in una serie di studi ed opere che costituiscono la base principale dello studio del pianoforte.

Aosta, dicembre 1900.

GUSTAVO MAGRINI.

IL TEATRO LIRICO NAZIONALE

E LA PROPRIETÀ LETTERARIA ED ARTISTICA

La scomparsa del nostro Sommo Musicista ha fatto sorgere — o meglio risorgere — l'idea della istituzione di un Teatro Lirico Nazionale. Invitati dal Conte di San Martino, si riunirono all'Accademia di Santa Cecilia i rappresentanti della stampa romana per deliberare circa le onoranze da tributarsi a Verdi, e votarono un ordine del giorno nel quale, dopo aver approvata l'iniziativa dell'Accademia per un monumento in Roma, l'assemblea « ritenendo che, più degna onoranza da tributarsi alla memoria di Verdi, sia l'istituzione in Roma di un Teatro Lirico, ove trovino degno asilo le manifestazioni del genio musicale, decide di iniziare unanimemente un movimento inteso a ottenere dalle Autorità l'attuazione di tale disegno, dando incarico al Presidente dell'Accademia di fare tutte le pratiche che possano facilitare il raggiungimento del nobile scopo ». La stessa idea era sorta contemporaneamente a Milano, dove il critico di un giornale quotidiano augurò che si avesse a instituire nella capitale d'Italia un Teatro Nazionale, centro del movimento lirico di tutta la nazione.

Sarà possibile ottenere lo scopo desiderato, oppure — passato il momento dell'entusiasmo — tutto cadrà nell'oblio, come pur troppo avviene di sovente tra noi? Auguriamoci che ciò non accada questa volta, e pensiamo che oggidì l'Italia, il così detto paese della musica, è l'unico Stato civile che non abbia un simile istituto, mentre più che ogni altra Nazione dovrebbe essa possedere un Teatro Nazionale, oltre che per gli intendimenti altamente educativi che se ne trar-

rebbero, anche per l'incremento dell'industria teatrale, la quale conserva tuttora grande importanza fra noi, ma andrà sempre più decadendo ove non si pensi a provvedere (1).

***

La questione è certamente assai complessa e di difficile attuazione. Una prima e vitale decisione a prendersi sarebbe sulla convenienza che un simile istituto avesse a sorgere in Roma, perchè capitale del Regno, piuttosto che nel maggior centro artistico d'Italia, a Milano, nel Teatro alla Scala, che ha una immortale tradizione di gloria, gode di una fama mondiale, e costituisce indubbiamente il principale tempio dell'arte italiana.

Ma non è questa certo la più ardua delle questioni che si presentano; allorchè la costituzione del Teatro Lirico Nazionale sia studiata in ogni sua parte e si sia deciso in quale delle due città il teatro debba aver sede, la sacrificata cederebbe certo il campo alla prescelta, sottomettendo la propria nobile ambizione alla attuazione della grande Idea.

La mente si ritrae spaventata, allorchè incomincia a ventilare tutte le difficoltà enormi che fanno ostacolo al nobile progetto. La Francia ha un tempio dell'arte lirica, ma esso è nato — e man mano si accrebbe — contemporaneamente all'arte della musica teatrale. È agli italiani, si deve dirlo con orgogliosa tristezza, che la Francia deve la sua *Académie Nationale de Musique*, fondata con Patenti Reali dall'abate Perrin nel 1669, subito dopo le prime rappresentazioni d'opere italiane, i cui esecutori erano artisti italiani, chiamati dal Cardinale Mazzarino. E fu Lulli, il grande la cui gloria ci è invano contesa dalla Francia, che le diede subito dopo ampio sviluppo, facendosi sostituire al Perrin nel 1672 con altra Patente di

---

(1) Tutti i paesi civili applicano la musica come mezzo potente di educazione e di ingentilimento dei costumi. Citiamo un esempio: in Amburgo, nello *Stadttheater* due volte per settimana si danno spettacoli, a cui intervengono per turno tutti gli scolari della città, pagando soli *25 pfennig* a testa; ed il Senato sta studiando una sovvenzione per rendere completamente gratuite le *Schüler-Vorstellungen*. Quanto siamo lontani da simile ideale! (V. Somigli, *Del Teatro Reale d'Opera in Monaco*, in *Rivista musicale italiana*, 1898, pag. 729).

Luigi XIV, in cui leggesi: « Et, d'autant que nous l'érigeons sur le « pied de celles des académies d'Italie où les gentilshommes chantent « publiquement en musique sans déroger, voulons et nous plaist que « tous gentilshommes et damoiselles puissent chanter auxdites pièces « et représentations de notre dite Académie royale, sans que pour « ce ils soient censés déroger audit titre de noblesse et à leurs pri- « vilèges ». E da quell'epoca, da quando per volere del Re molti signori della Corte danzarono nel balletto « Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus », all'inaugurazione del primo teatro dell'Accademia, il 15 novembre 1672, tutti i governi che si succedettero nella bella terra di Francia, diedero sempre appoggio all'Accademia, considerandola come una istituzione di evidente utilità pubblica. I privilegi a suo favore crebbero continuamente, a poco a poco si formò una vera e propria Amministrazione collegiale, nel 1784 si vide la necessità di creare allievi per l'Accademia e si decretò la fondazione di una scuola per insegnare « tout ce qui peut servir à perfectionner les différents talents propres à la musique du roi et à l'Opéra », e persino la Convenzione sentì di dover mantenere questa istituzione nazionale, dettando, il 27 vendemmiale, anno III, delle disposizioni speciali per essa, che prese nome di *Théâtre des Arts* « placé sous la surveillance et sous la direction spéciale de la République ».

Una simile tradizione — rimasta ininterrotta, in virtù della quale anche oggi l'Accademia Nazionale di Musica, retta da un Direttore autonomo, ma sotto la diretta sorveglianza del Ministro della Istruzione e delle Belle Arti, percepisce una sovvenzione di ottocentomila franchi all'anno, — da che cosa può essere rimpiazzata nella costituzione di un nostro Teatro Nazionale, il quale deve sorgere già perfetto e completo?

Eppure le difficoltà non debbono spaventare, e se veramente la cosa sarà studiata sotto tutti gli aspetti da persone competenti, e se il potente grido sorto dall'anima del popolo allo sparire del Grande, avrà fatto comprendere a chi presiede alla cosa pubblica quale sia la forza dell'arte nella vita nazionale, l'Utopia potrà divenire Realtà.

Non certo io voglio oggi affrontare il difficile problema, alla cui risoluzione tante energie e tanti studi dovranno concorrere. Io desidero solo esprimere le mie idee sopra una questione vitale, la cui risoluzione è necessaria per poter affrontare le altre faccie del grande poliedro.

Per farlo debbo mettere un dito sopra una piaga; ma chiunque si sia interessato un poco alle cose teatrali di questi ultimi tempi dovrà convenire con me, che quanto verrò esponendo risponde ad un sentimento generale.

Voglio parlare del diritto di autore in rapporto alle rappresentazioni pubbliche di un'opera in musica.

La proprietà letteraria ed artistica è in Italia, come è noto, disciplinata dal Testo Unico 19 settembre 1882.

Questa legge, seguendo il principio accettato da quasi tutte le legislazioni, stabilisce una durata limitata al diritto d'autore; ma finchè l'opera dell'ingegno non è passata nel dominio pubblico, l'autore, o colui al quale questi ha ceduto il suo diritto, può disporre in modo assoluto dell'opera stessa ed impedirne qualsiasi riproduzione. Questo principio di assoluta disponibilità vale tanto pel diritto di pubblicazione, quanto per quello di rappresentazione: anzi il diritto di rappresentazione è anche più assoluto. Infatti, mentre per il diritto di pubblicazione si sono stabiliti due periodi, nel secondo dei quali chiunque può pubblicare l'opera altrui, pagando un premio sopra il prezzo lordo dell'opera a colui — erede od avente causa dell'autore — cui il diritto appartiene, per il diritto di rappresentazione si è accolto un concetto più assoluto: la legge stabilisce un periodo unico di ottant'anni, durante il quale il diritto di rappresentazione ed esecuzione di un'opera adatta a pubblico spettacolo appartiene in modo esclusivo all'autore o suoi aventi causa: trascorso tale periodo l'opera cade nel dominio pubblico. Così ad esempio, il *Falstaff*, l'ultimo capolavoro del Grande che piangiamo, pubblicato e rappresentato per la prima volta nel 1893, non può essere pubblicato da chicchessia sino all'anno 1933; da tale epoca sino al 1973 chiunque potrà pubblicarlo purchè ne faccia speciale dichiarazione e paghi agli aventi causa del Maestro Verdi il cinque per cento sul

prezzo lordo indicato sopra ciascun esemplare. Invece per tutti e due questi periodi il diritto di rappresentazione permane assoluto nel proprietario del diritto d'autore; vale a dire fino al 1973 nessuno potrà mai rappresentare il *Falstaff* senza il permesso speciale della Ditta proprietaria.

Ora chiunque metta a raffronto queste disposizioni legislative colle condizioni attuali del mercato teatrale, si convincerà facilmente come esse rendano impossibile la costituzione di un Teatro Lirico Nazionale, qualunque sia la potenza dei mezzi tecnici e finanziarii coi quali esso sia organizzato.

In Italia oggi esistono soltanto due grandi Case editoriali, le cui passate rivalità sono a tutti note, e diedero luogo or sono pochi anni ad un lungo dibattito giudiziale, pel quale fu inibito ad una di esse di pubblicare e rappresentare parecchie opere antiche, quali *Il Barbiere di Siviglia, Guglielmo Tell, La Sonnambula, Lucrezia Borgia, Linda di Chamounix, Maria di Rohan, Gli Ugonotti, Roberto il Diavolo, Lucia di Lammermoor, L'Elisir d'Amore, La Favorita, I Puritani.*

Le opere in musica più importanti, nazionali ed estere, antiche e moderne, appartengono all'uno o all'altro di questi due editori; e qualunque autore moderno il quale voglia farsi conoscere ed apprezzare, deve cedere il proprio lavoro o all'uno o all'altro di essi; quell'autore, il quale volesse conservare la proprietà dell'opera sua, sarebbe matematicamente sicuro che il suo nome resterebbe nell'oblio, e se anche il dramma lirico riuscisse ad avere un trionfo in qualche teatro nel quale con gravi sacrifizii l'autore fosse riuscito a farlo rappresentare, in breve lasso di tempo sarebbe ugualmente sommerso nella più completa indifferenza.

Basti citare un esempio: *Hänsel und Gretel* di Humperdinck ha avuto un successo trionfale in tutto il mondo; dalla Germania è passato in Inghilterra e in America; e nell'anno scorso è entrato nel repertorio dell'*Opéra Comique* di Parigi, con un numero interminabile di repliche. Questo capolavoro di grazia e di spontaneità, sposate ad una scienza musicale profonda, non appartiene ad alcun editore italiano; fu rappresentato in uno o due teatri della penisola, ebbe ottimo successo per quanto rappresentato in modo non sufficiente, e dipoi nessuno ne sentì più a parlare!

In tale condizione di cose, come sarebbe possibile formare un repertorio al Teatro Lirico Nazionale? Questo centro artistico, questo focolare di istruzione e di educazione, deve, per poter adempiere alla propria funzione altamente civile, aver modo di rappresentare tutte quelle opere che siano giudicate degne di entrare nel suo repertorio; coll' ordinamento attuale della proprietà artistica ciò sarebbe impossibile.

Mi si potrebbe obbiettare che anche la legge francese sanziona il diritto illimitato dell' autore e dell' editore, senza che perciò venga ad essere escluso lavoro alcuno dal Teatro dell'*Opéra*. Ma la risposta è facile: occorre non dimenticare quanto si disse sopra e cioè che questa istituzione è antica quanto è antico il melodramma in Francia, e che essa appunto ha per abitudine costante di compensare i diritti di autore mediante una percentuale sugli ingressi. Questa abitudine ha creato quasi legge, ed il sistema della percentuale è usato costantemente da quasi tutti i teatri francesi. Il Decreto 8 giugno 1806, all'art. 10, dichiarava — è ben vero —: « Les auteurs et les entrepreneurs seront libres de déterminer entre eux, par des conventions mutuelles, les rétributions dues aux premiers par somme fixe ou autrement » ; ma nella pratica è l'*autrement* che si applica, e l'autore è compensato mediante una somma proporzionale sopra l'ammontare degli introiti, oltre ad un certo numero *di biglietti di favore*.

In ogni modo poi, astraendo completamente dalla maniera di determinare il compenso, a nessun autore od editore francese verrebbe mai l'idea di impedire con esagerate pretese la rappresentazione di un' opera sopra le scene di quel secolare teatro, perchè la tradizione è così forte che ogni lavoro per poter avere il battesimo della notorietà deve di necessità veder la luce alla ribalta dell'*Opéra*.

Potremmo essere noi sicuri, che ugual cosa avverrebbe in Italia dove tanti sono i centri di irradiamento intellettuale, dove così acuta è la questione editoriale, e per un teatro che deve imporsi alla tradizione, anzi far tesoro della tradizione stessa?

Io ritengo non potervi esser dubbio nel rispondere che si sarebbe evidentemente sicuri del contrario.

Le leggi devono conformarsi all' ambiente; il diritto assoluto di rappresentazione all'autore e ai suoi aventi causa non ha creato alcun

inconveniente in Francia e nessuna voce si è levata a combatterlo, perchè la tradizione secolare permette la rappresentazione di ogni lavoro sul teatro dell'*Académie Nationale de Musique*. In Italia invece molte voci, per quanto ancora informi e non guidate da concetti giuridici, si sono fatte udire contro un simile diritto assoluto, che ha creato e crea inconvenienti gravissimi per lo sviluppo dell'arte teatrale; chi si accingerà a costituire un Teatro Nazionale italiano — e avrà gloria imperitura chi vi riescirà — non potrà non tener conto di tali voci, allorchè si accorgerà che gl' inconvenienti lamentati costituiscono un ostacolo insormontabile al nobile progetto (1).

***

Vediamo che cosa è possibile fare a questo proposito, senza ledere il sacro diritto di autore.

È troppo l'amore che portiamo alla proprietà intellettuale, per lasciarci condurre ad intaccarla, sia pure per scopo nobile: il nostro ragionamento dovrà quindi essere improntato unicamente a concetti giuridici, giacchè altrimenti potremmo essere tratti a conseguenze contrarie a giustizia.

Ci perdoni adunque il lettore se dobbiamo accennare ad alcune teorie della scienza giuridica; lo faremo senza dilungarci in disquisizioni teoriche, solo accennando ai punti salienti che devono costituire il cardine di quanto crediamo debba farsi in proposito.

Sono state infinite le discussioni sulla natura del diritto di autore; quando fu abbandonato il concetto di un privilegio concesso dal Prin-

(1) Avevamo già scritto questo articolo, allorchè la discussione circa gl'inconvenienti creati dall'attuale legislazione si fece più viva nei giornali, specialmente in seguito alle interviste avute da due giornalisti coi Maestri Mascagni e Leoncavallo. La discussione non fu però svolta dal punto di vista giuridico, mentre è questo l'unico campo in cui possa efficacemente essere portata; non basta affermare gl'inconvenienti di un sistema, occorre trovare una base giuridica per un sistema riformatore, a fine di non cadere nell'arbitrio e nella ingiustizia. Da vario tempo stiamo studiando il tema, assai difficile e complesso; in ogni modo quanto è esposto nel nostro articolo, può già servire di primo fondamento allo svolgimento del tema.

cipe ed accettato comunemente il concetto di una proprietà, le conseguenze del principio affermato spaventarono i più, e la proclamazione del diritto di autore fra le proprietà portò ad una limitazione gravissima. Il concetto di una proprietà assoluta ed eterna nell'autore e nei suoi più lontani eredi era inapplicabile: le menti quindi dei giuristi e dei legislatori si portarono a determinare un numero limitato di anni, durante i quali soltanto il diritto dell'autore poteva aver valore. Il principio della perpetuità della proprietà letteraria ed artistica, pur avendo caldi e convinti difensori (citiamo solo due illustri, Laboulaye in Francia, Cavallotti in Italia), e pur essendo stato tradotto in uno schema di legge, proposto al potere legislativo in Francia, non ebbe alcun seguito; le legislazioni determinarono un periodo di tempo, dopo il quale l'opera cade nel dominio pubblico (1).

Eppure il principio della perpetuità non si è spento totalmente, e timidamente incomincia ora a far di nuovo capolino nella scienza per bocca di pochi animosi, i quali cercano di coordinare un sistema scientifico, che conceda un diritto perpetuo all'autore e suoi eredi, senza danneggiare i diritti intellettuali della collettività.

Gl'inconvenienti del sistema attuale, che non vengono notati fino a che l'erede spogliato della proprietà è un semplice privato, si palesarono da noi recentemente, allorchè cadde nel dominio pubblico il *Barbiere di Siviglia*. È noto che il Grande Pesarese volle si fondasse nella sua patria un Istituto Musicale il quale doveva trarre molta parte delle proprie risorse dai diritti d'autore sul *Barbiere di Siviglia*. Il capolavoro cadeva nel dominio pubblico il 16 febbraio 1896: il Ministro Barazzuoli si preoccupò della questione e, dando uno strappo alla stretta legalità, con Decreto Reale 10 febbraio 1896 fece prorogare di due anni la protezione dei diritti di autore sul *Barbiere*, riservandosi di presentare alle Camere un progetto di revisione della legge 19 settembre 1882, nel quale — secondo le idee del Ministro — si sarebbe dovuto sostituire al dominio pubblico un dominio dello Stato, erogando le somme incassate per diritti di autore all'incremento degli istituti pubblici musicali.

(1) Fanno eccezione soltanto le leggi del Messico, del Guatemala e del Venezuela, che proclamano perpetua la proprietà sulle opere dell'ingegno.

La Commissione nominata dal Ministro per gli studi della revisione legislativa non accedette alle sue opinioni; la cosa quindi tramontò e *il Barbiere di Siviglia* cadde nel dominio pubblico.

Il Conservatorio di Pesaro ha perduto questo importante cespite di rendita; ma in compenso quale vantaggio ne ha avuto il pubblico? Esso certo non si è neppure accorto di avere nel suo *dominio* questo capolavoro, nè ha veduto diminuire i prezzi delle rappresentazioni.

Non intendiamo trattenerci più oltre su questo soggetto, che abbiamo voluto solo abbozzare, perchè il lettore ne abbia un concetto sommario, e sappia come quei pochi e tuttora timidi sostenitori della perpetuità del diritto di autore, tendano allo scopo di dividere la protezione del diritto in due periodi, un primo periodo in cui sia lasciato un diritto assoluto all'autore, un secondo in cui chiunque possa pubblicare o rappresentare l'opera dell'ingegno, pagando un determinato diritto agli eredi dell'autore, o allo Stato, o ad istituti di pubblica utilità.

E questi brevi cenni abbiamo voluto e dovuto dare, perchè si veda come in cotali studi — i quali sembrerebbero diametralmente opposti al fine cui noi tendiamo, e cioè ad una certa libertà nel diritto di rappresentazione, inquantochè porterebbero a rendere eterno il diritto di autore — si sprigioni invece in modo mirabile la scintilla che a nostro credere può condurre alla risoluzione del problema che ci siamo proposti.

Abbiamo già accennato da principio che il concetto della suddivisione del diritto d'autore in due periodi, su cui oggi stanno discutendo gli studiosi per arrivare alla perpetuità del diritto, fu accolto da un'unica legislazione, la nostra, e ciò fino all'anno 1865.

Il legislatore italiano fece tesoro di un progetto di legge presentato in Francia e poi abbandonato, e nel quale però si proponeva addirittura la perpetuità del diritto.

Ma è curioso a notarsi come l'ardito concetto dei due periodi sia stato accolto nella nostra legge solo per la pubblicazione delle opere dell'ingegno, e non per il diritto di rappresentazione delle opere adatte a pubblico spettacolo, mentre sembrava invero più utile e più

pratico applicare quello che in Francia chiamano *domaine public payant*, alla seconda specie di opere intellettuali.

Ma se i legislatori si ritrassero spaventati davanti a questa ardita concezione, non è men vero che essa era stata concepita ed attuata da chi fu il padre della legge italiana sui diritti di autore. La Commissione per la legge del 1865, composta di Scialoja, Castelli, De Foresta, Arrivabene e Matteucci, aveva proposto che non appena un'opera era stata stampata, chiunque poteva rappresentarla, pagando un periodo fissato da speciali contratti o di un tanto per cento prestabilito dalla legge. Il relatore, Antonio Scialoja, così giustificava la proposta: « Quando un'opera drammatica è rappresentata prima di essere pubblicata per le stampe, essa è per una parte nella condizione di una poesia declamata o di un discorso recitato in pubblico; non è veramente pubblicata, sebbene acquisti una o più o meno estesa pubblicità. Ma è pubblicata nell'unico modo nel quale può pubblicarsi ciò che non si legge nel libro, e che risulta dalla composizione del dramma, cioè l'azione. E perciò abbiamo in questa ipotesi riservato all'autore l'esclusivo diritto della rappresentazione. Sicchè a prima giunta pare che per essere consentanei alla nostra dottrina, dovremmo anche riservarglielo nell'altro caso in cui l'opera è messa a stampa. Perciocchè la stampa non contiene quel modo di pubblicazione speciale dell'azione, che dicesi rappresentazione dell'opera.

« Ma quando un'opera è di pubblica ragione, sotto la forma letteraria, non monta che possa esserne compiuta la pubblicità, anche sotto un'altra forma, quale è quella dell'azione. È vero che un'opera può essere bene o male rappresentata, e che può essere interesse dell'autore che sia rappresentata bene. Ma è vero altresì che quando un'opera è messa a stampa, il pubblico intelligente, quello il cui giudizio è caro all'autore, ha il mezzo di distinguere la parte che spetta all'autore da quella ch'è dovuta agli attori. Oltre di che rare volte avviene in pratica che le opere drammatiche si pubblichino prima di essere state rappresentate, sicchè la loro riputazione è già fatta quando escono per le stampe. Ed infine, quando è data a tutti la facoltà di rappresentarle, non è da temere che quelle di maggior merito non siano in una o in altra occasione ben rappresentate; il che basta a mantenerle nella meritata loro rinomanza ». E dopo aver spiegato che ciò riesce utile anche all'autore, conclude: « Dall'altro

canto è più conforme al rispetto dovuto alle esigenze dell'universale. Ed invero, quando si riserva all'autore la riproduzione di un'opera stampata, ciascuno può non per tanto procacciarsene una copia, senz'altro inconveniente che quello di pagarla un po' più cara. Ma non può ognuno assistere allo spettacolo di un dramma, se questo non può rappresentarsi da per tutto; ed è difficile assai che si possa, massime in luoghi di secondaria importanza, se devesi volta per volta dimandarne il permesso all'autore ».

Le parole dell'illustre giureconsulto fanno pensare che ancora si potrebbe accogliere il suo progetto, perfezionandolo e adattandolo ai nuovi tempi; ma non vogliamo discutere di ciò, chè esorbiteremmo dal nostro tema.

Ci piace però notare che il progetto maturato fino da allora dall'illustre italiano ebbe accoglienza in una legislazione estera; la legge federale svizzera in data 23 aprile 1883 stabilisce che l'autore di un'opera drammatica, musicale o drammatico-musicale può far dipendere la rappresentazione o esecuzione pubblica di essa da condizioni speciali, le quali debbono essere pubblicate nella testata dell'opera; però la percentuale dovuta non deve superare il due per cento del prodotto lordo della rappresentazione od esecuzione, e allorchè il pagamento della percentuale è assicurato, la rappresentazione o esecuzione di un'opera già pubblicata non può essere rifiutata.

***

Ma è tempo di tirare le vele: come il lettore ha già compreso, se abbiamo accennato ai principii del così detto *dominio pubblico pagante*, si è perchè noi vorremmo applicare un sistema analogo per il diritto d'autore sulle opere musicali da rappresentarsi nel Teatro Nazionale.

La ragione precipua che si oppone alla obbligatorietà del diritto di rappresentazione delle opere già pubblicate, è la seguente: l'autore ha diritto di invigilare alla rappresentazione della propria opera, di vedere se gli esecutori che ne debbono essere interpreti siano degni del nobile officio, di impedire che il frutto del suo ingegno sia reso irriconoscibile o deturpato da una cattiva o immatura esecuzione. L'argomento è certamente poderoso, e nel caso di applicazione gene-

rale, è degno di essere attentamente studiato da chi si accinga a mettere in essere simile riforma. Ma nel caso di un Teatro Nazionale, istituito dallo Stato con scopi eminentemente educativi e con regole e norme atte a raggiungere il nobile fine, il timore di una *esecuzione sommaria* esula completamente. L'autore sa *a priori* che il suo lavoro viene rappresentato non da un qualsiasi impresario senza alcuna garanzia di serietà, non con scopi meramente speculativi, ma in un teatro sovvenzionato dallo Stato e da esso regolato e sorvegliato. Il suo diritto quindi alla integrità della propria opera è tutelato ugualmente, la sua rispettabilità artistica non può essere manomessa.

Ci si potrebbe obiettare che in ogni modo si viene ad intaccare il diritto esclusivo dell'autore, il quale deve potere, anche senza ragione qualsiasi, disporre come meglio gli pare e piace dell'opera propria. Ma anche questo argomento, poderoso e discutibile nella tesi generale, nel caso nostro viene combattuto vittoriosamente da un principio generale di diritto, il quale in casi determinati ha già applicazione anche nella legge italiana sulla proprietà letteraria, il principio della espropriazione per pubblica utilità.

L'articolo 20 della legge 19 settembre 1882 così stabilisce: « I diritti di autore, eccettuato soltanto quello di pubblicare un'opera durante la vita dell'autore, possono acquistarsi dallo Stato, dalle Provincie e dai Comuni in via di espropriazione per causa di pubblica utilità. La dichiarazione di pubblica utilità è fatta sulla proposta del Ministero di Pubblica Istruzione, sentito il Consiglio di Stato. L'indennità a pagarsi è stabilita in via amichevole. In difetto d'accordo il Tribunale nomina tre periti per estimare il prezzo dei diritti da espropriare. Questa perizia è parificata alle perizie giudiziali ».

Si ha in questa disposizione di legge l'affermazione solenne del diritto nello Stato d'intervenire, allorchè s'imponga l'utilità pubblica, la quale per i diritti d'autore non può esplicarsi che in scopi educativi; in tali casi la nostra legislazione ammette che lo Stato possa e debba diminuire il diritto del privato cittadino a favore della collettività.

In realtà l'articolo 20 della legge, che ha pochi riscontri nelle legislazioni estere, non fu mai applicato dal 1865 ad oggi; si presenterebbe ora la opportunità di applicare il principio della espropriazione forzata in maniera veramente pratica.

Se è lecita una espropriazione totale, perchè non dovrebbe permettersi — anche alla stregua dei più severi principii del giure — una specie di parziale espropriazione, quale è quella da noi progettata?

Concludendo, il grave ostacolo alla fondazione di un Teatro Nazionale sarebbe eliminato con una legge, la quale determini che il fatto della pubblicazione o rappresentazione di un'opera musicale adatta a pubblico spettacolo, avvenuta tanto in Italia che all'estero, genera l'obbligo di permetterne la rappresentazione sul Teatro Nazionale: l'autore o i suoi aventi causa dovranno depositare presso la biblioteca del Teatro la grande partitura, per servire alla rappresentazione; all'autore o suo avente causa spetterà una percentuale sugli incassi, da determinarsi nella stessa legge, e ciò per tutta la durata del suo diritto d'autore secondo le leggi vigenti.

Sarebbe così acquisita veramente al patrimonio artistico nazionale tutta la produzione lirica nazionale ed estera; il Teatro Nazionale, libero da ogni inciampo, e colla certezza di non dover corrispondere agli autori che un diritto in proporzione degli incassi fatti, potrebbe ampiamente prosperare e divenire veramente un focolaio di educazione pel popolo, di studio e d'incoraggiamento per i giovani autori.

È un sogno il nostro? Noi non lo crediamo; se il problema sarà ampiamente studiato da ogni lato, potrà essere risolto in modo degno della nostra Nazione, degno del suo primato artistico. Per parte nostra abbiamo voluto portare alla soluzione il modesto contributo dei nostri studi.

Milano.

AVV. FERRUCCIO FOÀ.

GIURISPRUDENZA TEATRALE

LA DITTA RICORDI CONTRO IL TENORE BONCI

Tribunale penale di Bologna, 27 giugno 1901.

Non solo l'impresario di uno spettacolo, ma anche coloro che concorsero dolosamente alla esecuzione abusiva dello stesso, debbono rispondere così individualmente che di correità coll'impresario, del reato di cui all'art. 34 della legge sui diritti di autore.

Fatto.

Per la sera del 29 novembre 1900 era annunziato pubblicamente che al teatro Duse di Bologna il tenore Bonci avrebbe cantato dopo lo spettacolo d'opera, alcune romanze.

Avvenne però che il Bonci, fra le altre romanze, ne cantasse anche una della *Bohème* del Puccini, accompagnata al pianoforte dal maestro Barone, e una del *Rigoletto*, accompagnata a memoria dall'orchestra, diretta del pari dal maestro Barone.

Per tale fatto dava denuncia la Ditta Ricordi di Milano, per violazione di proprietà letteraria. — Di essa venivano imputati, oltrechè il Bonci ed il Barone, anche l'impresario dello spettacolo, Giuseppina Barioni.

Svoltasi la causa innanzi alla Pretura Urbana di questa città, con sentenza 23 febbraio 1901 venivano tutti ritenuti responsabili del reato loro addebitato, e condannati ciascuno alla multa di L. 150, oltrechè nelle spese in solido, e nei danni verso la parte lesa costituitasi parte civile, da liquidarsi in separata sede.

Contro la sentenza interponevano appello i condannati, osservando la Barioni di non essere responsabile dell'avvenuta contravvenzione, perchè avvenuta ad insaputa di lei, e il Bonci e il Barone assumevano la propria irresponsabilità, anzitutto perchè non vi è azione penale per abusiva rappresentazione ed esecuzione, quando della stessa è responsabile chi della rappresentazione ed esecuzione si è assunta l'impresa; in secondo luogo poi perchè in ogni modo non era sussistente, o quanto meno provato con tranquillità, che essi sapessero che l'opera prestata fosse in trasgressione ai diritti d'autore. Il Bonci assumeva altresì che doveva dichiararsi estinta l'azione penale per effetto del decreto d'amnistia 1° giugno 1901, dovendosi ritenere il reato imputatogli una contravvenzione, o quanto meno, una trasgressione *sui generis*, da equipararsi agli effetti della amnistia, alle contravvenzioni contemplate da detto decreto.

Con sentenza 27 giugno u. s. il Tribunale di Bologna confermava in ogni sua parte la sentenza appellata, colla condanna degli appellanti in solido nelle spese del secondo giudizio e tassa sentenza, oltrechè al risarcimento dei danni e spese di costituzione di parte civile da liquidarsi in separata sede.

Data l'importanza della questione, giova riportare i motivi di detta sentenza, della quale è estensore l'avvocato Silvio Longhi, che, benchè giovane, figura già tra i nostri penalisti più insigni.

« Osserva il Tribunale che infondate sono le eccezioni pregiudiziali opposte dal Bonci.

« È fuori di dubbio che la trasgressione di cui all'art. 34 della « legge sulle opere dell'ingegno, costituisce la violazione di un di« ritto individuale (proprietà letteraria), anzichè la violazione di una « norma avente carattere di prevenzione.

« Ciò basta per ritenere che trattasi di delitto anzichè di con« travvenzione.

« E ancora meno fondato è il ragionamento col quale si vorrebbe « venire alla conclusione che il decreto 1° giugno 1901 colla locu« zione 'contravvenzione' intenda riferirsi a tutte le trasgressioni delle « leggi speciali, siano esse delitti o contravvenzioni. Le norme fon« damentali del Codice penale valgono anche per le leggi speciali « (art. 10 Codice penale) e non vi ha quindi motivo alcuno per ri« tenere che per questa si usino espressioni che abbiano significato

« diverso dal significato che è attribuito alle espressioni usate dal
« Codice penale.

« Osserva, in fatto, doversi ritenere provato che l'esecuzione delle
« *Romanze* della *Bohème* e del *Rigoletto* in contravvenzione alla
« legge sui diritti d'autore, fu dolosa, e che alla stessa ebbero a
« prender parte dolosamente tutti tre gli appellanti.

« Invero, rimase assodato che la Ditta Ricordi, due o tre giorni
« prima, aveva rifiutato il permesso per l'esecuzione così di un pezzo
« del *Rigoletto* che del *Faust*, mentre nulla erasi richiesto della
« *Bohème*. Il Rossini, agente dell'Impresa, erasi allora recato ad
« avvertire di ciò il Bonci, il quale rispondeva: Va bene; pel pro-
« gramma combinerò io col maestro!! In seguito il Bonci con il Ba-
« rone provavano al pianoforte la *Romanza della Bohème*, e in
« orchestra il pezzo del *Rigoletto*, e questi due pezzi di musica
« venivano anche eseguiti, come d'improvvisazione, nella serata del
« Bonci, sebbene il manifesto non facesse cenno genericamente che
« di alcune *Romanze*.

« Saputo poi che la ditta Ricordi avrebbe denunciata la trasgres-
« sione, il Bonci faceva spedire in suo nome un telegramma alla
« Ditta, col quale chiedeva scusa del fatto, attribuendolo all'im-
« provviso entusiasmo del momento.

« Ora tutto ciò basta a far vedere che non solo la Impresa, ma
« anche il Barone ed il Bonci sapevano che coll'eseguire la musica
« accennata si venivano a violare i diritti della Ditta Ricordi, e si
« hanno anzi da ciò indizi sufficienti per ritenere che tutti tre agis-
« sero di pieno e necessario accordo.

« Posto tal fatto, come non ritenere responsabile della violazione
« coll'impresaria Barioni, anche il Bonci e il Barone?

« Per l'art. 10 del Codice penale già ricordato le disposizioni ge-
« nerali del Codice penale sono applicabili anche alle leggi speciali,
« se non vi sia disposizione contraria esplicitamente espressa, e sono
« fra queste anche le norme sulla complicità e sulla correità. I prin-
« cipî della complicità e della correità si applicano adunque anche
« per la violazione della proprietà intellettuale, mancando nella legge
« in esame una manifesta disposizione contraria, quale si potrebbe
« riscontrare invece nella legge sulla stampa. È dunque da ritenersi
« la massima che non solo l'impresario d'uno spettacolo, ma anche

« coloro che concorsero *dolosamente* alla esecuzione abusiva dello
« stesso, debbono rispondere, così individualmente che di correità col-
« l'impresario, del reato di cui all'art. 34 della legge sui diritti di
« autore.

« Osservato pertanto che tutti i motivi di appello dei giudicanti
« si presentano così in fatto che in diritto infondati;

« Per questi motivi, ecc. ».

Appunti critico-giuridici.

La questione decisa dal Tribunale, se cioè in tema di rappresentazione od esecuzione abusiva, una volta stabilita la responsabilità per l'impresario assuntore dello spettacolo, possa questa estendersi anche agli artisti esecutori per dare luogo ad altrettante distinte contravvenzioni, è nuova nella nostra giurisprudenza, e in pari tempo della massima importanza per tutto il ceto degli artisti.

Non sapremmo meglio illustrarla che riportando quella parte della dotta memoria compilata, con quell'acume e quella diligenza che gli è propria, dal collega avv. Giuseppe Samoggia, difensore del Bonci, che riguarda questo punto di diritto.

« Noi crediamo, egli dice, che in diritto la soluzione non possa
« essere dubbia.

« L'impresario che dà una esecuzione pubblica ed a pagamento
« di una produzione drammatica o musicale, fa traffico evidentemente
« del prodotto dell'altrui ingegno, sfrutta a suo profitto la proprietà
« ed il lavoro di altri, ed è giusto che debba corrispondere a questi
« una congrua compartecipazione nel lucro ch'egli ne trae. L'autore
« che fornisce la materia prima, ha diritto che la sua merce gli sia
« pagata da colui che la rivende al pubblico, nel modo stesso che
« viene retribuito colui che vi aggiunge del proprio il prestigio della
« propria interpretazione nell'atto che la riproduce: ma questo diritto
« gli spetta esclusivamente verso colui che smercia la cosa sua ed
« incassa l'equivalente della comunicazione che il pubblico ne riceve;
« è lui che viola la legge, che usurpa la cosa altrui disponendone a
« proprio profitto, e deve perciò rispondere della usurpazione, deve
« col proprio patrimonio rifondere quanto del patrimonio altrui ha
« indebitamente percetto.

« Ma ciò non riguarda l'artista che materialmente concorre come « strumento alla riproduzione, facendo professione di eseguire lavori « di tale natura.

« La questione è identica per tutti gli artefici nelle violazioni « della proprietà, sia letteraria che artistica od industriale. È il caso « dello stampatore, del traduttore, dell'incisore, nei rapporti coll'edi- « tore di una traduzione o di una riproduzione di un libro: è il « caso del pittore, dello scultore, del fotografo, dell'orafo, che per « commissione altrui fa la copia di un quadro, di una statua, di un « oggetto d'arte o di adornamento: dell'attore, del cantante, del- « l'istrumentista, di fronte al capocomico od all'impresario: costoro, « che lavorano per commissione avuta o sono stipendiati ad un tanto « per giorno o per sera allo scopo di realizzare in forma sensibile « o di riprodurre le altrui creazioni, non hanno nè il modo nè il « dovere di procurarsi il consenso dell'inventore, nè di esigere dal « committente la giustificazione del consenso ottenuto.

« Risolvere diversamente è andare contro il buon senso, è creare « in pratica la confusione ed il disordine, è un invertire le parti, un « rendere impossibile il funzionamento di qualsiasi azienda teatrale.

« Nè si tenti una distinzione, che non potrebbe essere che empirica « ed arbitraria, fra artisti primari ed il *servum pecus* degli operai « o delle masse salariate. Dal punto di vista giuridico la posizione « è la stessa: per quanti riguardi meritino i privilegiati della scena, « per quanto sia doveroso, ed anzi necessario, nella scelta delle pro- « duzioni tener conto delle speciali attitudini, delle preferenze insite « nell'indole del loro talento, s'intende che tutto ciò, se rende in- « dispensabili certi accordi coll'artista, non può indurre per lui al- « cuna responsabilità giuridica pel modo con cui il programma « risulta stabilito. Il cantante fa la sua professione; canta, tanto più « volentieri quando si tratti di parti in cui il suo talento ha maggior « campo di figurare, e giustamente si rifiuta a prodursi in quelle « che non sono, come suol dirsi, nei suoi mezzi: egli se la intende « per ciò col Direttore, che per lui rappresenta in questo campo « l'Impresa, ma spetta poi al Direttore sottoporre il programma al- « l'Impresario per ciò che si attiene alla parte amministrativa e fi- « nanziaria, spetta all'Impresa procurarsi i permessi delle autorità « e degli autori, e qualora per avventura le vengano negati, o non

« le riesca di ottenerli, spetta a lei contromandare la esecuzione e
« disporre diversamente. In mancanza di contrordini, non si può
« pretendere dall'artista che si costituisca quasi *cerbero* dei diritti
« degli editori, e che la polizia delle contravvenzioni venga a lui
« affidata.

« Una sola eccezione, la cui ragionevolezza non può sfuggire a
« chi ha pratica degli usi teatrali, deve farsi per i concertisti, cioè
« per gli artisti che compiendo un giro di concerti, tengono a loro
« carico i contratti cogli editori per il repertorio da eseguire a loro
« scelta in un determinato numero di piazze: caso questo che non
« ha nulla che fare con quello che ci occupa. Come non ha che fare
« il caso in cui il cantante, richiesto di un *bis*, sostituisce lì per lì
« un pezzo non compreso nel programma; è assodato che tanto la
« romanza della *Bohème*, come l'aria del *Rigoletto*, erano state provate
« in precedenza e ne era stata fissata ed annunciata a molti la ese-
« cuzione: ma se si fosse trattato di una ispirazione istantanea del
« Bonci, che l'Impresario, o il Direttore preposto da lui all'organiz-
« zazione del programma, non avessero potuto prevedere, non v'ha
« dubbio che in tal caso la responsabilità penale sarebbe dell'artista.

« Soltanto, in questa ipotesi, scomparirebbe la responsabilità del-
« l'impresario; l'una e l'altra non possono coesistere, mentre a vicenda
« si escludono: o l'esecuzione si deve esclusivamente ad iniziativa
« dell'artista, e l'Impresario non è in colpa; o costui direttamente,
« od a mezzo dei suoi incaricati e precipuamente del Direttore, ebbe
« modo di essere edotto dei pezzi che si volevano eseguire, e toc-
« cava a lui autorizzarne la esecuzione o dare gli ordini per contro-
« mandarla.

« Nè si dica, come ha fatto il Pretore, che la legge parlando
« di « rappresentazione od esecuzione » (art. 32), vietando il « rap-
« presentare od eseguire » (art. 14), deve interpretarsi nel senso che
« abbia inteso di colpire tanto l'organizzatore dello spettacolo, che
« l'artista *esecutore*. Prima di tutto l'impresario, se non *eseguisce*,
« non *rappresenta* neppure, e questa interpretazione troppo letterale
« porterebbe a scriminarlo completamente. Ma poi è troppo palese
« l'intenzione del legislatore, che, usando il doppio vocabolo, ha mi-
« rato evidentemente a colpire la esibizione dell'opera adatta a pub-
« blico spettacolo, tanto se data in forma di azione teatrale, come

« se eseguita senza l'apparato scenico, in forma di declamazione, di
« lettura o di concerto.

« In tutta poi la legge che esaminiamo si parla sempre di *chi*
« *rappresenta od eseguisce*, come in altri articoli di *chi traduce*,
« *pubblica*, *riproduce*, *spaccia*, intendendo con queste espressioni
« comprendere tanto chi addiviene alle operazioni anzidette nel pro-
« prio nome ed interesse, quanto chi si vale delle opere altrui per
« farle eseguire. Quando però siano in campo due persone, un com-
« mittente ed un esecutore, non v'ha dubbio che la sanzione della
« legge è rivolta esclusivamente al primo e non mai a chi inter-
« viene prestando un'opera retribuita.

« Nello stesso senso il Codice civile dice ad esempio *chi fabbrica*,
« *pianta*, *taglia alberi*, e simili, senza che alcuno dubiti che si tratti
« del contadino o del muratore, e neppure dell'agrimensore o del-
« l'architetto.

« Questo criterio fondamentale di interpretazione della legge è
« così radicato nella coscienza di tutti, che, mentre accade tutto
« giorno che si inizino processi per violazioni della proprietà, non
« solo artistica, ma anche letteraria ed industriale, dove si tratta di
« reati ben più gravi, di vere e proprie contraffazioni, non vi è
« esempio che si sia mai pensato a colpire coloro che per contratto
« prestano l'opera come professionisti nella riproduzione incriminata.

« Il concetto che domina costantemente è quello di tener distinta
« l'opera del tecnico dalla speculazione del commerciante: chi fu
« incaricato della traduzione del romanzo straniero, il fonditore della
« statua, il chimico che ha dato la formola di un prodotto farma-
« ceutico, sono sempre immuni da responsabilità, mentre chi risponde
« del fatto è chi fece uso a suo profitto del lavoro dell'artefice e lo
« pose in commercio. Le rare fattispecie in cui si trova figurare il
« nome del traduttore, dello scrittore o dell'artista, offrono la riprova
« del principio affermato, perchè sono sempre casi in cui il tradut-
« tore faceva la speculazione per conto suo, o di concertisti, per i
« quali sono in vigore usanze e consuetudini speciali.

« Si noti poi che, nella più parte dei casi, lo specialista incari-
« cato della imitazione, appunto per le cognizioni tecniche che gli
« sono indispensabili, non può a meno di non essere consapevole
« della situazione irregolare in cui il committente si trova: mentre

« invece, quando non si tratta di contraffazione, ma di semplice esecuzione abusiva di un'opera destinata ad essere data come pubblico spettacolo, la mancanza di permesso da parte dell'autore non può risultare all'attore od al cantante se non ne abbia diretta confidenza dal capocomico o dall'impresario.

« I principî sul concorso materiale od intenzionale in materia di complicità non trovano applicazione al caso, poichè trattasi di fatti e di obbligazioni al tutto distinte.

« Nessuna legge proibisce la esecuzione *in sè stessa* di un pezzo musicale. Ciò che la legge incrimina nel caso di cui all'art. 34, è dato da due fatti: uno di *omissione*, che consiste nel non avere preventivamente negoziato ed acquistato dall'autore il relativo consenso soddisfacendone i diritti dietro pagamento della quota che gli spetta; e l'altro fatto che alla esecuzione *sia ammesso il pubblico* a pagamento, cioè che si disponga, come proprietario, dell'opera dell'ingegno, usandone per farne spettacolo, vale a dire utilizzandola nella propria sfera patrimoniale.

« Ora entrambi questi fatti sono esclusivamente proprî dell' Impresario e nulla hanno che vedere coll'operato dell'artista; il quale non fa che collaborare coll'autore, associando l'opera sua ed il suo talento al prodotto dell'ingegno di un altro, in modo che ognuno dei due porta il suo contributo, la cui risultante è data dallo spettacolo, ed ognuno per la sua parte prende un corrispettivo: ma se per avventura uno di essi rimanga defraudato, non può dirsi che l'altro, in quanto ne sia consapevole, abbia, per il fatto di collaborare anch'egli nello spettacolo, cooperato direttamente alla lesione del diritto altrui.

« La legge guarda unicamente a colui che dà lo spettacolo, e il reato si integra e si esaurisce nel fatto proprio di questi, senza che siano contemplate altre figure di responsabilità non concomitanti.

« È ovvio d'altronde che quando un fatto, non illecito per se stesso, lo diventa soltanto in quanto è messo in relazione con un determinato dovere, esso non può formare oggetto di imputazione se non per quegli a cui incombe il dovere corrispondente. Anche il reato di omissione non può addebitarsi se non a cui spetta la osservanza del relativo precetto.

« Queste le ragioni per cui nella rappresentazione abusiva vien
« meno ogni responsabilità per le persone incaricate della esecuzione.

« Il Rosmini (*Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*,
« Hoepli, 1890, pag. 517), che può dirsi l'autore classico in questa
« materia, non ha mancato di farsi la questione, e la risolve da pari
« suo, cioè con acuto criterio di giurista: « Non ommetteremo di
soggiungere che gli artisti i quali non siano *impresari* od *organizzatori* del concerto, o interessati nel medesimo, ma semplicemente *esecutori* delle parti loro affidate, non cadono sotto le sanzioni della legge. Essi invero non fanno *un lucro* della violazione dei diritti altrui: e se ricevono compenso dell'opera prestata, *questo non ha alcuna relazione col diritto d'autore*, o col consenso di questi, a cui deve presumersi abbia avvisato l'impresario, o l'organizzatore del concerto. La cosa muterebbe aspetto quando essi fossero stati *formalmente diffidati*, poichè in tal caso cadrebbero sotto le sanzioni degli art. 63-64 Cod. pen. come complici ».

« Nel caso nostro la questione della responsabilità principale non
« può neppure porsi, poichè l'Impresa ha mostrato, col fatto di pa-
« gare essa i diritti d'autore, di riconoscere come proprio l'obbligo
« di provvedere a tale negozio e l'intenzione, bene o male, di adem-
« pierlo essa stessa: non rimane dunque che l'ipotesi della compli-
« cità, che, come vediamo, la dottrina ritiene non possa sussistere se
« non vi fu formale diffida per parte dell'autorità o degli interessati.

« Ed è giusto, perchè in seguito alla diffida, accanto alla dispo-
« sizione della legge che riguarda il trasgressore, sorge una distinta
« e particolare ingiunzione che induce un obbligo nuovo e speciale
« all'artista, il quale non può più disinteressarsi del divieto come
« di fatto che riguarda i doveri dell'impresa soltanto.

« Anche le poche sentenze che toccano questa materia non pro-
« fessano diversa opinione: e il Rosmini cita appunto, come conforme
« alla soluzione da lui data, un arresto della Cassazione di Francia
« del 25 aprile 1873 (Société des auteurs - Boudot) che ebbe a decidere
« una volta in analoga fattispecie (*Annales de la propriété art.,*
« *litt. et industr.*, 1873, N. 2034, pag. 175).

« In Italia non abbiamo che una sentenza della Cassazione di
« Roma, 4 luglio 1891 (*Foro It.*, 1891, II, 368), nella nota causa
« contro il cav. Tosi-Bellucci, sindaco di Modena, per certi pezzi mu-

« sicali abusivamente eseguiti in un concerto dalla Società Filar-
« monica di quella città, di cui era presidente. Allora non si pensò
« neppure di incriminare gli artisti che avevano cantato, forse perchè
« non vi era un Bonci, contro cui l'editore avesse potuto utilmente
« rivalersi, ma denuncia e processo riguardarono esclusivamente il
« Tosi-Bellucci che aveva organizzato il trattenimento; e poichè la
« sua difesa aveva dedotto, fra gli altri mezzi di cassazione, che
« egli poteva al più ritenersi complice della violazione di legge
« commessa dai cantanti come autori materiali del fatto, la Cas-
« sazione osservava che « sarebbe invero *cosa strana* (sic) *che si chiamasse in giudizio*, come figura principale *il cantante od il suonatore che eseguisce i pezzi indicatigli*, ed assumesse l'aspetto di un complice chi dà il trattenimento, ne traccia il programma, distribuisce gli inviti, provvede alle spese ».

« Del resto, un esempio assai pratico varrà a chiarire sempre più
« la evidenza del concetto.

« Oltre i noli per la musica, vi sono negli spettacoli teatrali altri
« noli dovuti per le scene, per i vestiari e simili; e non è raro che,
« per il mancato pagamento di essi, invece di un semplice debito
« civile, sorga materia per una querela penale, ad esempio, di truffa.
« In questo caso, potrà dirsi che il cantante, l'attore od il mimo,
« perchè indossarono il vestiario, di cui fu frodato il nolo, e se ne
« servirono per rappresentare la parte a loro affidata, anche se fu-
« rono a conoscenza del torto patito dal fornitore, abbiano concorso
« come complici nella consumazione del reato?

***

Quale l'opinione più accettabile: quella del tribunale di Bologna, o quella che abbiamo poco anzi esposta?

La questione è, come osservammo, gravissima, e meriterebbe un lungo e paziente studio dei vari aspetti sotto cui si presenta, per essere risolta: di ciò non ha tenuto conto la sentenza che commentiamo, alla quale senza dubbio va rimproverata una soverchia laconicità. È d'uopo intanto osservare come a torto si è preteso da alcuni che il tribunale abbia accolto il principio della responsabilità degli artisti in materia di violazione di diritti di autore, ogni volta che esista quella dell'impresario.

La sentenza parla di coloro che concorsero *dolosamente* alla esecuzione abusiva, escludendo così che possa essere responsabile l'artista allorquando non sia stato a conoscenza della violazione in parola.

E in vero, se sta all'organizzatore dello spettacolo il mettersi in corrente volta per volta coi diritti di autore, il che non è dubbio, come si può ritenere responsabile l'artista dell'omissione in cui quegli sia caduto?

L'omissione non può corrispondere che ad un obbligo, ma chi vorrà sostenere che l'artista ha l'obbligo d'accertarsi che l'impresario ha pagato prima dell'esecuzione dello spettacolo i noli dell'opera?

Un simile principio è evidentemente contrario ad ogni regola amministrativa, e incepperebbe senza dubbio il buon andamento delle gestioni teatrali, creando delle indebite ingerenze e dei conflitti.

La discussione adunque non può cadere che su questo punto, sul sapere cioè se la responsabilità dell'artista sorga allorchè egli sia in *dolo*.

Ma qui altre e non meno gravi questioni si presentano.

A costituire in dolo l'artista, basterà provare in lui la semplice *scienza* della violazione, o non sarà necessario un dolo più *specifico*, una volontà maggiormente diretta alla violazione stessa?

Il Tribunale di Bologna ha condannato il Bonci perchè *sapeva* che coll'eseguire quei dati brani di musica si venivano a violare i diritti della Ditta Ricordi; ha ritenuto cioè che basti la semplice *scienza* della violazione per dare luogo alla responsabilità dell'artista. Tale teorica ci sembra però molto discutibile. Intanto se si vuole ritenere responsabile l'artista di violazione nei diritti d'autore sarà necessario risolvere una questione pregiudiziale, e cioè se l'artista che canta in un teatro, data l'organizzazione dello spettacolo da parte di un impresario, possa mai cadere nella violazione stessa. E qui sarebbe opportuna una ricerca intima del contenuto giuridico del *diritto di rappresentazione*, che evidentemente esorbita dai limiti del nostro lavoro.

Una volta poi fissato questo contenuto, necessiterebbe indagare se in uno spettacolo teatrale possano sussistere tanti reati di esecuzione abusiva, quanti sono coloro che vi prendano parte, o se il reato invece non possa essere che *unico*, come *unico* nel suo complesso è lo spettacolo.

Perchè, in verità, se non la logica giuridica, il buon senso si ribella a vedere condannati per esecuzione abusiva il suonatore di violino o di contrabbasso che fa parte dell'orchestra, od un corista. Ed è a questa conseguenza che si giunge accettando il principio del Tribunale bolognese, il quale non distingue fra artisti e artisti, ma genericamente parla di coloro che *concorsero* alla esecuzione abusiva; ed evidentemente fra questi possono comprendersi tutti i componenti l'orchestra, le masse corali, i vestiaristi, gli attrezzisti ecc., ed anche il suggeritore.

La necessità di distinguere appare quindi evidente, ma con quali criteri? Dal momento che è la scienza dell'esecuzione abusiva di uno spettacolo che dà luogo alla responsabilità di tutti coloro che vi concorrono, quando questa sia provata, trattisi di professore di orchestra o di cantante, dovrà sempre essere irrogata una pena. Ci troveremmo quindi, in pratica, di fronte ad una gradazione di multe, la quale andrebbe presumibilmente commisurata allo stipendio che il professore di orchestra, il cantante, percepiscono.

Tutto ciò sarà giuridico, ma ha dell'assurdo.

D'altronde non appare equo che sempre ed in ogni caso l'artista possa trincerarsi dietro la responsabilità dell'impresario; e così si fa il caso che egli sia stato *diffidato formalmente* a cantare, e allora si ammette che, se non obbedisce, debba ritenersi colpevole del reato di violazione. È evidente che in tale ipotesi il *dolo* dell'artista è *specifico*, la sua volontà *univoca*, diretta cioè alla violazione. — Egli non può più schermirsi dietro la responsabilità dell'impresario, perchè la diffida pone in essere un nuovo rapporto più diretto, crea in lui un obbligo determinato. — Ma è solo nell'ipotesi della diffida che deve ritenersi responsabile l'artista?

La specialità dei casi suggerirà volta per volta diversi temperamenti.

Così riteniamo sufficiente a rendere responsabile l'artista, se l'editore ebbe in qualsiasi modo a proibirgli di prendere parte alla esecuzione abusiva dello spettacolo.

Non disconosciamo però che col fin qui detto abbiamo appena sfiorata la nuova ed elegante questione, la quale, data la sua importanza, richiederebbe uno studio diligente ed uno svolgimento completo.

Saremo lieti in ogni modo se alla sua soluzione avremo anche noi contribuito, sia pure soltanto accennando i punti principali su cui la discussione deve aggirarsi.

INES DE FRATE

CONTRO

LA SOCIETÀ ANONIMA DEL TEATRO ALLA SCALA

Corte di Appello di Brescia: 22 aprile - 7 maggio 1901.

Nell'ultimo fascicolo di questa *Rivista*, commentando la sentenza della Cassazione torinese 27 novembre 1900, nella causa promossa dalla signora Ines de Frate contro la Società Anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala, accennavamo alle eleganti questioni di diritto teatrale che in essa erano sorte, specialmente per quanto riguarda la inappellabilità della protesta di un artista fatta dalla Direzione teatrale, o, in sua sostituzione, dal direttore d'orchestra.

Siamo lieti ora di annunziare che la tesi da noi sostenuta a questo riguardo, combattendo la sentenza della Corte di Appello di Milano (Vedi in questa *Rivista*, annata 1899, fasc. IX), è stata accolta pienamente dalla Corte di Appello di Brescia cui la causa era stata rinviata; e in pari tempo andiamo grati all'avv. Ferruccio Foà, difensore della De Frate, che in una sua diligentissima memoria volle riportare per esteso la nostra modesta opinione sull'importante argomento. Crediamo di far cosa grata ai lettori riferendo le considerazioni di diritto della suaccennata sentenza che porta la data 22 aprile-7 maggio 1901.

« DIRITTO

« Nell'interesse della convenuta, ora appellata Società Anonima per « l'esercizio del Teatro alla Scala si è persistito e si persiste nel so- « stenere che il contratto a cui il Canori addivenne colla Società « stessa mediante la scrittura 12 settembre 1898, sia un contratto « di sublocazione d'opera e che questo, al pari dei congeneri contratti « di sublocazione delle cose, non potesse per sua natura far sorgere « verun diretto rapporto giuridico fra la locatrice Ines De Frate e « la subconduttrice Società predetta; ma il criterio che servì di in-

« dirizzo al Tribunale per la sua pronuncia circa l'azione promossa « dalla De Frate, criterio accolto anche nella sentenza 6 novembre 1900 « della Cassazione di Torino, fu quello che al contratto stipulato « colla succitata scrittura 12 settembre 1898 si addica invece la « qualifica del contratto di cessione di diritti contemplato dall'arti« colo 1538 Cod. civ.

« Questo criterio lo si riconosce di una esattezza incontrovertibile « quando si ricordi la caratteristica differenziale fra quella *cessione* « di locazione e quella di *sublocazione* che sono dall' articolo 1573 « Cod. civ. consentite al conduttore. La cessione della locazione, che « può aver luogo anche prima che il contratto di locazione, sebbene « perfetto nei suoi elementi, abbia avuto la sua esecuzione tra loca« tore e conduttore, ha per effetto che il conduttore immette in proprio « luogo e stato il cessionario, il quale acquista così qualità di con« duttore a fronte del locatore, ed azione diretta per ottenere da lui « la esecuzione del contratto, cioè la tradizione della cosa e l'adempi« mento degli altri oneri inerenti al contratto stesso; la sublocazione « all'incontro, semprechè non la si voglia confondere colla cessione, « presuppone pel suo stesso significato filologico che il contratto di « locazione già abbia avuto la sua esecuzione nei rapporti fra loca« tore e conduttore, ed in forza poi della sublocazione il conduttore « assume a sua volta qualità di locatore in confronto di un terzo, « il subconduttore, coll'obbligarsi personalmente verso costui alla con« segna della cosa locata ed agli altri oneri conseguenti. — Orbene, « se nel contratto di locazione delle cose possono aver luogo tanto « la cessione, quanto la sublocazione, invece nel contratto di locazione « d'opere, data anche per ragione analogica l'applicabilità al mede« simo del succitato articolo 1573, si tratti poi di locazione *operarum* « o di locazione *operis*, appare bensì di piena effettuabilità il con« cetto della *cessione*, nel senso che il conduttore può sostituire a « se stesso un terzo nel diritto di esigere direttamente dal locatore « la pattuita prestazione d'opera, ma non è possibile il concetto di « una *sublocazione*, perchè una volta che il previo contratto di loca« zione abbia avuto effetto colla prestazione d'opera da parte del loca« tore verso il conduttore, ogni oggetto di diritto nei riguardi del « conduttore resta completamente esaurito.

« Il contratto pertanto di cui alla scrittura 12 settembre 1898 non

« potè essere che un contratto di cessione da parte del Canori alla
« Società Anonima precitata, dei diritti che a lui competevano verso
« la De Frate in dipendenza del contratto di locazione d'opera di cui
« alla scrittura 14 agosto 1898; siccome poi quel contratto di ces-
« sione fra Canori e la suddetta Società Anonima trae la sua effi-
« cienza e trova in certo qual modo il suo complemento nel prece-
« dente contratto di locazione d'opera, del quale ne è una estrinsecazione,
« così è a ritenersi, come appunto rettamente si ritenne nell'appel-
« lata sentenza, che, nel mentre da un lato la cessionaria Società
« Anonima prese posto e vece del Canori nei di costui diritti e doveri
« verso la signora De Frate, d'altro lato la De Frate, la quale se non
« figura intervenuta nel contratto di cessione ebbe però a darvi ese-
« cuzione, prese posto e vece del Canori nei di costui diritti e doveri
« verso la Società Anonima predetta in forza delle combinate dispo-
« sizioni delle due succitate scritture, colla sola esclusione del diritto
« di esigere il prezzo della cessione, perchè, avendo il Canori pat-
« tuito di esigere esso medesimo un cotal prezzo, restava inalterato
« nella De Frate il diritto di farsi pagare integralmente dal Canori
« il prezzo del suo contratto di locazione d'opera. — Ciò stante, se
« non poteva competere alla De Frate azione *ex contractu* per con-
« seguire dalla Società Anonima, più volte menzionata, le rate del
« prezzo del contratto di cessione, l'azione *ex contractu* ben le com-
« peteva invece a base sempre delle combinate disposizioni delle due
« scritture suddette per la manutenzione d'ogni altro patto attinente
« al contratto di cessione medesimo, o, in difetto, per il correla-
« tivo scioglimento di contratto e ristoro di danni a senso dell'arti-
« colo 1165 Cod. civ.

« Applicando queste poche premesse di diritto alla tesi propugnata
« dalla attrice, ora appellata, Ines De Frate, cotal tesi merita di
« essere assistita da una soluzione favorevole in massima agli intenti
« della De Frate medesima.

« Si tenga presente diffatti che, a termini della scrittura 14 agosto
« 1898, il contratto di prestazione d'opera, in qualità di prima donna
« soprano assoluto, a cui si obbligò la De Frate verso il Canori per
« il Teatro Argentina, era sottoposto alla condizione sospensiva della
« approvazione da parte della *Direzione o dell'Editore* e che, a ter-
« mini della successiva scrittura 12 settembre 1898, la De Frate

« se doveva invece per un certo tempo prestare l'opera propria al
« Teatro alla Scala, lo doveva però sotto *l'osservanza dei patti sti-*
« *pulati fra essa ed il Canori pel teatro Argentina*, patti che, a
« seconda delle testuali parole di detta scrittura, *corrispondevano a*
« *quelli in uso presso la Scala*. Si tenga presente che giusta il ca-
« pitolato in uso per la gestione del Teatro alla Scala all'epoca della
« scrittura 12 settembre 1898 ed al quale le parti fecero riferimento
« nella scrittura stessa colle espressioni qui or ora testualmente ri-
« portate, l'approvazione dei contratti cogli artisti era demandata ad
« una *Commissione teatrale*, che costituiva una personalità indipen-
« dente e distinta dall'Impresa per l'esercizio del teatro; si tenga
« presente che soltanto in seguito, e cioè nel novembre 1898, fu com-
« pilato e messo in vigore un nuovo Capitolato, per effetto del quale
« l'approvazione dei contratti cogli artisti era inappellabilmente devo-
« luta al *Direttore d'orchestra*, scelto dalla impresa coll'assenso dei
« concedenti il teatro; si tenga presente che, se per l'indole speciale
« dei contratti, del genere di quello in esame, e se per la necessità
« di togliere di mezzo con modi pronti ed economici gli impedimenti
« che si frapponessero al buon andamento degli spettacoli teatrali
« sono insindacabili gli apprezzamenti pei quali le Commissioni tea-
« trali mettono il loro *veto* al contratto di un artista coll'Impresa,
« si può tuttavia e seriamente contestare, in base all'articolo 1123
« Cod. civ., che una cotale insindacabilità abbia a proteggere anche
« le pronuncie di protesta, a riguardo di contratti di artisti, in base
« a capitolati entrati in vigore posteriormente a quei contratti e,
« quello che è ancora più, emesse da persone diverse da quelle ac-
« cettate in detti contratti ed aventi rapporti di dipendenza colla
« Impresa, quale è appunto il Direttore di orchestra; da ultimo,
« per non lasciare incompleto nessun ordine di considerazioni, si tenga
« presente che, attesa la condizione sospensiva a cui il contratto di
« *locatio operis* in discorso per la specialità del suo scopo era stato
« vincolato, si deve eziandio riconoscere che non vi sarebbe titolo
« giuridico a querimonie avverso la Società esercente il Teatro alla
« Scala qualora la De Frate non avesse dato alla Società stessa tale
« saggio del suo valore artistico da potersene ripromettere un sod-
« disfacente risultato anche sulle importanti scene della Scala ed
« apparisse quindi giustificato l'uso che fu fatto della condizione

« sospensiva di cui sopra mediante quella *protesta* della quale si è
« tenuto parola; si tenga presente tutto il preesposto e, quando pur
« si potesse sorpassare sulla circostanza che l'Impresa fu poco solle-
« cita nel dare la notizia alla De Frate della protesta del maestro
« Toscanini, non si potrà a meno tuttavia di venire alle conclusioni
« seguenti:

« 1° Che non vi sono per ora elementi all'appoggio dei quali si
« possa far ragione all'assunto dell'appellante Società Anonima suindi-
« cata e mandarla assolta senz'altro da tutte le domande contro di
« lei spiegate dalla Ines De Frate, e che mancano del pari elementi
« per poter ora accogliere le istanze qui espresse in forma di appello
« incidentale dalla Ines De Frate sotto le lettere *A* e *C*.

« 2° Che non ha veste la Ines De Frate per chiedere quel re-
« siduo prezzo del contratto di cessione in lire quattro mila di cui
« alla lettera *b* del suddetto appello incidentale, ma che, data la
« parziale inosservanza contrattuale da parte della cessionaria Società
« Anonima summenzionata circa la persona investita della facoltà di
« approvare o no gli artisti, sarebbe incivile che a riguardo della
« protesta fatta a carico della De Frate dal Direttore d'orchestra
« Toscanini si escludesse la ragione sindacatrice del Magistrato e si
« denegasse alla De Frate di porger prova per stabilire, come titolo
« di risoluzione del contratto di cessione 12 settembre 1898, la erro-
« neità della suddetta *protesta* nonchè di stabilire i coefficienti del
« danno a lei derivatone.

« La prova all'uopo dedotta dalla De Frate, ed ammessa nella sen-
« tenza appellata, fu quella per testimoni, la qual prova, senza va-
« lutarne ora con intempestiva preoccupazione del merito tutta la
« eventuale efficacia nei suoi finali risultamenti, si presenta, tanto
« nella parte sostanziale quanto nella parte di contorno, corrispon-
« dente agli enunciati suoi scopi; cotal prova la è adunque, nei rap-
« porti oggettivi, a dirsi ammissibile, ad eccezione tuttavia delle
« circostanze probatoriali di cui ai N^{i} 10, 11, 12, perchè queste con-
« cernono fatti già altrimenti posti in essere dalle risultanze di causa
« e circa i quali, del resto, non havvi neppure nessun contrasto fra
« le parti.

« In questa seconda sede l'appello incidentale della Ines De Frate
« venne, in via subordinata, esteso anche alla prova per interroga-

« torio dell'ing. Gatti-Casazza, Direttore Generale della Società Ano-
« nima per l'esercizio del Teatro alla Scala, prova che non era stata
« dal Tribunale ammessa; questa decisione del Tribunale però deve
« essere mantenuta, perchè, comunque vi sia qualche apprezzabile
« argomento per sostenere che l'interrogatorio possa deferirsi anche
« alle persone che, senza essere materialmente presenti al giudizio,
« pure si immedesimano per ragione giuridica colla parte in causa,
« ciò non si verifica nel caso attuale, nel quale la Società Anonima
« preindicata fu chiamata ed intervenne in causa in persona del pro-
« prio Presidente, il Duca Guido Visconti di Modrone, le cui funzioni
« di rappresentanza sono bene distinte dalle funzioni tecniche attri-
« buite al Direttore Generale della Società Anonima suddetta.

« Passando a dire della domanda di garantia, stata avanzata in
« confronto del Canori e che pur forma tema dell'appello principale
« interposto dalla Società esercente il Teatro alla Scala, si osserva
« che la già data pronuncia di assoluzione del Canori da cotale do-
« manda deve, benchè per motivi diversi da quelli svolti nella recla-
« mata sentenza, essere tenuta ferma; e deve quella pronuncia di
« assoluzione essere tenuta ferma, perchè la suddetta domanda di
« garantia non ha più ragione d'essere nei rapporti delle L. 4000,
« chieste dalla De Frate alla precitata Società Anonima come residuo
« del prezzo del contratto di cessione portato dalla scrittura 12 set-
« tembre 1898, essendosi qui ritenuto che non spetta azion civile
« alla De Frate verso la Società medesima pel pagamento di quel
« prezzo e perchè la domanda di garantia di cui sopra, non può esten-
« dersi a quelle somme, che furono dalla De Frate chieste alla su-
« indicata Società Anonima a titolo indennizzo, essendo evidente che
« tali somme rappresenterebbero un debito dipendente da esclusiva
« colpa della Società medesima. — Il giudizio emesso dal Tribunale
« sulla testè indicata domanda di garantia, doveva avere, come ap-
« punto ebbe per corollario, anche la condanna nelle spese a carico
« della parte da cui quella domanda era stata proposta.

« Rimane a versare sulla controversia istituita dal Canori colla
« citazione 15 gennaio 1899 avverso la Società Anonima per l'eser-
« cizio del Teatro alla Scala. — A riguardo di tale controversia la
« Società Anonima predetta oppose innanzi tutto in questa sede d'ap-
« pello una eccezione pregiudiziale e cioè che la sentenza 4-11 lu-

« glio 1899 della Corte d'Appello di Milano, che non fu dal Canori
« impugnata con ricorso in Cassazione ed il cui annullamento fu
« ottenuto dalla sola De Frate, dovrebbe, in confronto del Canori,
« avere forza di cosa giudicata, ma in proposito non si esita ad affer-
« mare come verità giuridica che la testè accennata eccezione manca
« di legale fondamento. E l'argomento di questa verità sta nel riflesso
« che, anche non tenendo conto della formola amplissima del dispo-
« sitivo della sentenza della Suprema Corte di Torino, 6-27 no-
« vembre 1900, che cassò senza limitazione di sorta quella 4-11 luglio
« stesso anno della Corte di Appello di Milano, l'interesse del Canori
« è essenzialmente dipendente dall'interesse della De Frate, nel senso
« che l'esito dell'azione proposta dal Canori è subordinato all'esito
« dell'azione istituita dalla De Frate colla precedente citazione 8 gen
« naio 1899 per ottenere sentenza che pronunci la risoluzione, per
« colpa della Società Anonima esercente il Teatro alla Scala — del
« contratto stipulato colla scrittura 12 settembre 1898. — Diffatti il
« Canori ha una interessenza *attiva e passiva* nel contratto di ces-
« sione 12 settembre 1898; *attiva* in quanto esso si è riservato il
« diritto di esigere il prezzo di cessione; *passiva* in quanto che ne-
« cessariamente sta anche per lui quella condizione risolutiva di cui si
« è fatto cenno: ma è evidente che si avranno le conseguenze o dell'una
« o dell'altra di cotali interessenze a seconda che il contratto di ces-
« sione di cui sopra verrà o no dichiarato sciolto per colpa della
« Società cessionaria. — Da qui l'applicabilità a favore del Canori
« del disposto del N. 1 dell'art. 471 Cod. proc. civ., dove si stabi-
« lisce appunto che l'annullamento di una sentenza giova anche a
« coloro che hanno un interesse dipendente essenzialmente da quello
« della persona che ottenne l'annullamento, e così questa Corte di
« rinvio può ritenersi investita della cognizione di tutta la causa.

« Quell'intimo rapporto di cui or ora si è fatto parola, e che col-
« lega l'azione spiegata dal Canori colla citazione 15 gennaio 1899
« alla azione spiegata dalla De Frate coll'anteriore citazione 8 gen-
« naio stesso, serve anche a rendere manifesto che non si hanno per
« anco gli elementi per emettere giudizio nè sulle domande già for-
« manti oggetto delle conclusioni prese in via principale dal Canori
« avanti al Tribunale ed ora da lui riprodotte in forma di appello
« incidentale, nè sulle domande della appellante Società esercente il

« Teatro alla Scala, dirette ad ottenere l'assoluzione di detta So-
« cietà dalla azione in di lei confronto promossa dal Canori colla
« citazione 15 gennaio 1899, e l'accoglimento della domanda ricon-
« venzionale per la condanna del Canori a rifondere alla Società stessa
« le L. 4000, che essa ha pagato per di lui ordine e conto alla De Frate,
« nonchè a risarcirle i danni. — Avvertesi che commise equivoco il
« Canori in uno dei suoi capi di domanda, in quello con cui chiese
« *la conferma della sentenza appellata per ciò che riguarda la do-*
« *manda di danni da lui proposta*, e commise equivoco, perchè nella
« sentenza appellata, nel mentre nel contesto della sua motivazione
« si dichiararono inutili le prove per testimoni e per interrogatorio
« dedotte dal Canori in via subordinata, si disse bensì che il Canori
« potrà o meno trarre fondamento per la sua domanda di danni dal-
« l'esito delle prove proposte dalla De Frate, ma non fu data nessuna
« pronuncia di obbligo a ristoro di danni a favore del Canori.

« Per quanto poi concerne le prove per testimoni o per interroga-
« torio, che anche in questo secondo giudizio furono riproposte dal
« Canori, basta osservare che non è del caso di versare circa la ac-
« coglibilità di cotali prove, dappoichè la loro ammissione fu chiesta
« soltanto in via subordinata e pel caso che nel presente giudizio
« d'appello fossero dichiarate inammissibili le prove testimoniali che,
« assecondando l'istanza della De Frate, già vennero consentite nella
« sentenza appellata.

« E che l'esito di queste prove testimoniali abbia ad essere tenuto
« in conto anche per le future decisioni nei riguardi del Canori pare
« non lo si possa mettere in dubbio, perchè, in proposito, non è da
« lasciare prevalenza a qualche vieta usanza procedurale sul fatto
« che qui trattasi bensì di due cause, ma di due cause che, oltre
« all'essere state fra loro riunite, hanno fondamento negli identici
« titoli contrattuali e per le quali dovrà essere unica la ragione del
« decidere.

« La circostanza del favorevole risultato, che ebbe avanti la Cas-
« sazione il ricorso interposto dalla De Frate contro la sentenza della
« Corte d'Appello di Milano costituisce motivo per tenere a carico
« della Società Anonima esercente il Teatro alla Scala le spese che
« la De Frate ha dovuto sostenere nel giudizio d'appello a cui si
« riferisce la sentenza cassata e nel giudizio di Cassazione.

« Per lo stesso motivo si ritiene di addebitare alla predetta So-
« cietà Anonima le spese che il Canori ebbe a sostenere nel giudizio
« svoltosi avanti la Corte d'Appello di Milano.

« Nel giudizio che fu agito avanti questa Corte d'Appello la ap-
« pellante Società Anonima esercente il Teatro alla Scala ebbe par-
« ziale vittoria in confronto alla De Frate, e tanto la De Frate che
« il Canori furono soccombenti nei rispettivi loro appelli incidentali,
« epperò sembra equo il compensare fra tutte le parti le spese del
« giudizio suindicato, mentre si riconosce che, attesa l'indole della
« pronuncia data dal Tribunale, fu giusto e prudenziale partito quello
« di tenere in sospeso nella sentenza appellata il giudizio sulle spese
« circa le due cause iniziate colle citazioni 8-15 gennaio 1899.

« Per questi riflessi la Corte, ecc. ».

IL MAESTRO CIPOLLINI

CONTRO L'EDITORE SONZOGNO

Tribunale civile di Milano, 28 maggio 1901.

Con atto in data 20 maggio 1893 il maestro Cipollini cedeva all'editore Sonzogno la proprietà esclusiva ed ogni altro diritto sulla sua opera *Il piccolo Haydn*, e si assumeva in pari tempo di scriverne una seconda entro il 31 maggio 1896 per conto dello stesso editore sul libretto che il medesimo gli avrebbe fornito. L'editore dal suo canto si obbligava di corrispondergli, a titolo anche di retribuzione della nuova opera, mensili L. 200 dal 1° giugno 1893 al 31 maggio 1894 ed il 30 % sul ricavo dei noleggi lordi del *Piccolo Haydn*, e per il periodo di venti anni.

Il maestro Cipollini stava scrivendo la nuova opera sul libretto della *Ninon Lenelos*, scelto dal Sonzogno, quando le parti addivennero nel 26 maggio 1894 ad un secondo contratto, in forza del quale il maestro Cipollini cedeva al Sonzogno la proprietà esclusiva ed ogni altro diritto anche della *Ninon Lenelos*, ed il Sonzogno per parte sua in aggiunta alle mensilità già corrispostegli in forza del precedente contratto, si obbligava di corrispondergli altre L. 1400 in sette mensilità dal 1° giugno 1894, a tutto dicembre stesso anno, ed il 30 % sul ricavo lordo di noleggi per il periodo di venti anni, esclusi dal computo della percentuale i noli per la prima rappresentazione e per le riproduzioni dell'opera al Teatro Lirico Internazionale e alla Canobbiana. Il maestro Cipollini si assumeva inoltre di comporre, dopo ultimata la *Ninon Lenelos*, altre due opere, qualora il Sonzogno avesse creduto di dargliene commissione, verso retribuzione di L. 4000 la prima, e di L. 8000 la seconda, oltre il 30 % per la durata di anni 20, da pagarsi le suddette L. 4000 e L. 8000, una volta ordinate le opere dal Sonzogno, in 48 mensilità di L. 260 ognuna, a partire dal 1° gennaio 1895, fino al dicembre 1898.

Fra maestro ed editore non durarono a lungo i buoni rapporti. Lamentandosi il Cipollini che il Sonzogno lo aveva defraudato della dovutagli percentuale sottraendo alcuni dei teatri ove le opere erano state rappresentate, ed esponendo una cifra di noleggio minore della reale, conveniva l'editore dinanzi il Tribunale di Milano, chiedendone la condanna al pagamento di L. 4800 oltre ai danni in L. 18.000.

Con sentenza 12 luglio 1900, il Tribunale nominava un arbitro conciliatore col mandato di sentire personalmente le parti, tentarne la conciliazione, ed ove questa non riuscisse, esaminare i libri e i registri della ditta Sonzogno, proponendo poi le opportune correzioni e rettifiche, e concretando a quanto ammontava il credito del maestro.

L'arbitro rag. Vittorio Scotti, riuscite vane le sue pratiche conciliative, provvedette alle verifiche, e nel giorno 20 gennaio 1901 depositò in Cancelleria la sua relazione.

Dopo ciò il maestro Cipollini citò nuovamente l'editore Sonzogno con atto 10 marzo 1901 avanti il Tribunale di Milano, chiedendo la risoluzione dei contratti 1893 e 1894, e la condanna del Sonzogno a L. 22.800 a titolo di risarcimento di danni.

Ma tali domande sono state, con sentenza in data 22 maggio 1901, in massima parte respinte.

Per quanto riguardava il contratto della *Ninon Lenclos*, ha osservato il Tribunale che era gratuita asserzione del maestro Cipollini che la sua opera avesse realmente incontrato il favore del pubblico sì da meritare l'onore di parecchie rappresentazioni, e quindi non poteva il Cipollini lamentarsi se era stata data una sera soltanto, e in base a questo fatto chiedere la risoluzione del contratto.

Nè tale risoluzione fu ammessa per i contratti riferentisi alle due opere da destinarsi dal Sonzogno. Sosteneva il maestro, che avendo percepito due mensilità di L. 250 cadauna al 1° gennaio e 1° febbraio 1895, si doveva in questo fatto ravvisare la conferma dell'impegno assuntosi dal Sonzogno di dargli la commissione delle due opere; ma giustamente ha osservato la sentenza che col noto contratto il Cipollini aveva incontrato una obbligazione condizionata nel senso che a renderla perfetta era necessario il concorso della volontà del Sonzogno coll'indicazione delle opere che egli avrebbe voluto fossero musicate, indicazione che non era mai stata fatta: d'altra parte il fatto del pagamento delle mensilità non poteva altro mostrare, che

allora dal Sonzogno si vagheggiava il proposito di prevalersi delle facoltà che il secondo contratto gli accordava.

Non restava quindi che risolvere la questione delle percentuali pei noleggi del *Piccolo Haydn*, e in questa parte riconobbe il Tribunale che il Cipollini era tuttora in credito verso il Sonzogno di L. 550,64.

La sentenza ha quindi concluso colla condanna dell'editore Sonzogno in L. 550,64 verso il maestro, compensando tra le parti le spese, e rigettando le altre istanze del Cipollini.

Bologna, 20 luglio 1901.

NICOLA TABANELLI.

NB. Nel prossimo fascicolo pubblicheremo un lungo articolo sul « *Nerone* » di Arrigo Boito, che per ragion di spazio non ha potuto trovar luogo in questo fascicolo.

RECENSIONI

Storia.

Giuseppe Verdi (*Biblioteca del Popolo*). — Milano, 1901. Sonzogno.

Anche senza considerare lo scopo a cui è destinata questa Biblioteca, il presente volumetto merita amplia lode. Non vale meno di altri libri sullo stesso argomento, allestiti con fretta commerciale ed annunziati pomposamente come lavoro di scrittori celebri, che magari si vantano ignari di quanto si riferisce all'arte musicale. Qui invece l'autore (innominato) disegna con larghi dettagli la carriera artistica del grande maestro, giovandosi principalmente della pubblicazione del marchese Monaldi, e cita spesso giornali dell'epoca e giudizî di critici d'altri tempi (tempi migliori!), affinchè il lettore possa formarsi un giusto criterio sul significato dell'opera compiuta da Giuseppe Verdi nella storia della musica melodrammatica.

A rendere piacevole la lettura dell'opuscolo giovano varî aneddoti, alcuni dimenticati, altri profusi ad ogni occasione; vi si aggiungono qua e là lettere del Verdi, che fanno spiccare mirabilmente bene la nobilissima figura dell'artista. Basterà che io citi in proposito la lettera 9 dicembre 1871 con cui Giuseppe Verdi rispondeva a Filippo Filippi che gli annunziava il suo viaggio al Cairo per assistere alla rappresentazione dell'*Aida*. Quale contrasto coi colpi di gran cassa di cui rintuona troppo spesso l'arte moderna! O. C.

E. DE SOLENIÈRE, 1800-1900, Cent années de musique française. Aperçu historique. — Paris, 1901. Pugno.

Fin da principio l'autore si compiace di rilevare che « le Français « est musicien par éducation, par goût, par plaisir ou par élégance, « il l'est beaucoup moins par tempérament et par essence. La mu- « sique est d'ailleurs la fille des peuples contemplatifs, ou l'expres-

« sion passagère des sensuels et des passionnés; or, le Français es-
« sentiellement martial et frondeur, exubérant et spirituel, n'avait
« initialement rien de ce demi-spleen, de ce mysticisme intérieur,
« qui appelle les chants et féconde les harmonies; c'est pourquoi,
« *né malin, il créa le vaudeville* ».

E poi osserva che la prima parte del XIX secolo musicale francese subì l'influenza di Gluck, corrotta da Meyerbeer e Rossini; che gli anni di mezzo appartengono a Berlioz, mentre il dilettantismo si satura del *bel canto* italiano ed Offenbach « s'apprête à faire tour-
« billonner, dans un sabbat échevelé, la cascade des cervelles, s'épi-
« lepsiant vers l'abîme »; e che finalmente la terza parte, dal 1870 fino a noi, sta in special modo sotto l'influenza wagneriana: « on
« pressent, sans certitude, un éveil nouveau, on cherche la formule
« définitive du drame, c'est la période de gestation, c'est l'ado-
« lescence ».

Dopo di ciò viene uno schizzo su Méhul: musicista « bien au-dessus
« du public pour lequel il écrivait, peu encouragé dans une voie
« sérieuse, il semble tenir du prodige que, dans de conditions si peu
« propices, il ait persévéré à défendre son drapeau et à faire de
« son mieux contre l'influence italienne renaissante ». Perchè l'influenza italiana influisce maledettamente male, specie nelle prime pagine del libro di M. de Solenière. Il quale fa anche il parallelo:
« De même qu'alors » (verso il principio del secolo XVII) « l'impor-
« tation d'Italie du genre faux et plaqué de la Renaissance » (in quanto riguarda l'architettura e la scultura) « stérilisa la fibre et
« le sentiment national qui s'étaient si génialement manifestés dans
« le style ogival et cathédralesque, au profit d'une école neutre,
« composite, pompeusement mièvre et sans grandeur, de même vers
« 1820, le goût public, perverti par une nouvelle invasion de l'art
« décadent italien, exigea de ses fournisseurs lyriques, des produc-
« tions, où pût se satisfaire sa passion nouvelle des afféteries vo-
« cales et des grâces conventionnelles ».

Del resto « Méhul, au seuil du siècle français, c'est beaucoup plus
« que Rossini à l'horizon italien, le premier embellissant une aurore,
« le second annonçant le crépuscule d'une école dont Cherubini de-
« vait être le dernier grand représentant ».....

« Rossini resta toujours un italien; il a beau dans *Guillaume Tell*
« avoir réussi une sorte de musique descriptive, il a beau dans
« certaines pages de cette partition avoir transfiguré son accent et
« annobli de façon extraordinaire sa verve mélodique, il n'en de-
« meura pas moins ce que les Allemands appellent un *Welsch* dans
« toute l'acception du mot ».....

« Rossini certes n'était guère une nature d'élite, et les faiblesses « de sa plume justifiaient pleinement le sarcasme de Berlioz ».....; tuttavia M. de Solenière riconosce che *Guglielmo Tell* « est un « sommet », pur deplorando « que le génie qui le créa ne se manifesta « pas selon un principe plus stable et dans des conditions plus « réelles »: e riferisce il giudizio di A. Montoz: « *Guillaume Tell...* « me paraît l'idéal du Grand Opéra francais ».

S'incontrano ancora nel volume *des flonfons* et *des gargouillades italiennes,* ma, grazie a Dio, l'influenza italiana sparisce. L'autore allora parla con giuste osservazioni critiche dei principali compositori francesi ora estinti, fermandosi qualche po' su Auber, Berlioz e Gounod; e chiude il lavoro con brevi cenni sui maestri viventi e sulla giovane scuola francese, i cui rappresentanti per la maggior parte sono citati con frasi ad effetto in un elenco poco espressivo.

O. C.

ADALBERT VON HANSTEIN, Musiker und Dichter-Briefe an Paul Kuczynski. **Un vol. in-16° di pag. 238. — Berlin, « Harmonie ». Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.**

Il nome di Paolo Kuczynski è ignoto pur oggi alla più gran parte dei musicisti; ed appartenne tuttavia a un uomo, le cui creazioni artistiche avrebbero meritato la stima dei contemporanei. Ora se soltanto dopo la morte l'interesse si destò intorno al suo genio, per questo libro di lettere, che ci mostran l'artista nelle relazioni che egli ebbe cogli uomini eminenti della sua epoca, tale interesse aumenta e di molta e giusta luce si aggiova. Sapevamo di lui che egli fu un musicista lieto del suo lavoro oscuro e tranquillo, che fu scolaro di Hans von Bülow e di Federico Kiel, che egli fu propugnatore dell'arte di R. Wagner e amico personale del maestro, che egli ebbe relazione con Liszt e amò Adolfo Jensen come un fratello, essendone del pari riamato.

Questa interessante raccolta di lettere di Hans von Bülow, Federico Kiel, Adolfo Jensen, Reinhold Becker, Franz Liszt, Adalberto von Goldschmidt, Franz Servais, Moritz e Aless. Mozkowski, Hans Herrig, Alberto Lindner ed altri getta molta luce sul libro suo che segnò di così viva impronta la personalità del Kuczynski, il libro degli « *Avvenimenti e pensieri* ».

Le lettere di Adolfo Jensen, che fan parte di questa raccolta, il Kuczynski le aveva già pubblicate, per quanto anonime; e poichè l'edizione del volumetto era esaurita, la presente ristampa deve dirsi la ben venuta, tanto più che ad essa vanno aggiunte molte altre lettere.

Ad illustrare il nome del Kuczynski ora noi possediamo, oltre le

composizioni apparse dopo la sua morte, anche questo libro pregevole sotto il doppio aspetto, letterario e musicale. L. TH.

GEORG MÜNZER, *Heinrich Marschner*. Un vol. in-8° di pag. 90. — Berlin, 1901, « Harmonie ». Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.

Nella raccolta di monografie che, sotto il titolo di *Compositori famosi*, vengono pubblicate dal D[r] Enrico Reimann, è apparsa recentemente questa biografia di Marschner, la quale si appoggia a lettere e documenti trovati nelle biblioteche di Zittau, Hannover, Breslavia, Lipsia, Berlino, ecc. Il volume è riccamente illustrato.

L. TH.

Critica.

O. BONI, *Verdi. L'uomo — Le opere — L'artista*. — Parma, 1901. L. Battei.

Al libro è premessa una dedica, che comincia colle parole: *Nel fare, come più presto si poteva, questa monografia*, ecc. E veramente la monografia è un miracolo di *prestezza* se la dedica di essa potè essere firmata il 14 febbraio 1901! Ciò però non vuol dire che sia fatta male, mentre riassume con diligenza quanto fu detto e ripetuto in libri e in periodici sulla vita e sulle opere del grande maestro. Ma così la parte che riguarda la critica si presenta in una forma molto ingenua, perchè l'autore si limita alle citazioni più opportune per dare risalto all'artista, trattando della riforma wagneriana nel modo più superficiale e meno esauriente.

Forse la divisione del libro in tre parti, se facilitò il lavoro dell'autore, non riesce gradita al lettore, che deve saltare dall'una all'altra per scorgere le relazioni che necessariamente s'impongono tra esse.

Qualche affermazione dell'autore colpisce stranamente, per esempio questa: « Nelle opere del Verdi, in quelle specialmente che son « dette della prima maniera sua, i difetti abbondano: lo affermano « i competenti, e chi non è tale ha l'obbligo di crederlo ». Ed anche l'altra: « Il Wagner fa più in grande e con più fortuna, ciò che ha « fatto tra noi il Carducci in piccolo ».

Nè mancano gli errori: *Il Barbiere di Siviglia* non fu fischiato a Venezia (pag. 62); Gluck non ha *intravista* (pag. 99) una nuova concezione del melodramma, ma ne ha attuata la riforma, senza trovare chi lo seguisse nella via da lui battuta con splendido successo, ecc. Sono inezie: le cito solo per provare con quanta attenzione ho letto il lavoro del signor Boni. O. C.

A. SOFFREDINI, Le opere di Verdi. Studio critico analitico. — Milano, 1901. C. Aliprandi.

Ci ricordiamo di aver seguìto con molto interesse la pubblicazione del presente studio quando compariva nelle colonne della *Gazzetta Musicale di Milano*. Riunito in volume esso diventa un documento di valore per chi potrà in avvenire scrivere di Giuseppe Verdi colla serenità della critica storica, rilevando nel libro del Soffredini i giudizî passionati dei contemporanei di un maestro che esercitò così forte dominio nel teatro italiano della seconda metà del secolo XIX.

Oggi questo volume risente un po', quantunque modificato ed ampliato, del tributo di ammirazione reso al maestro vivente nel giornale di casa Ricordi.

Sotto un altro punto di vista parmi però che l'analisi troppo minuziosa degli spartiti verdiani tolga efficacia al concetto cui s'ispirava l'autore, l'opera compiuta dal grande artista dovendo piuttosto essere considerata a tratti larghissimi nelle creazioni geniali che egli ha dato alle scene. Quantunque sia ben vero, è duopo riconoscerlo, che da questo lato è aperto facile il campo agli scrittori che nulla sanno di musica: con frasi ben tornite e con belle parole essi possono fare stupenda mostra dei loro principî estetici dicendo mille minchionerie, e che pur troppo il pubblico gusta, mentre i libri serî, come questo del Soffredini, non hanno fortuna. O. C.

Opere teoriche.

VITTORIO RICCI, Solfeggi per tutte le voci. — London. Joseph Williams, 32, Great Portland St. W.

Ringraziamo l'egregio A. per l'invio, in particolare direttoci, di questo suo lavoro, il quale, sia per gl'intendimenti serî a cui sembra indirizzarsi, sia per la fama che precede lo stesso A., viene a risvegliare tutta la nostra attenzione e ad eccitare tutto il nostro zelo ed interesse. Il lavoro porta per titolo: « Solfeggi per tutte le voci dei più celebri Compositori e Maestri di Canto italiani del XVII, XVIII, e principio del XIX secolo: (Scarlatti, Leo, Durante, Cimarosa, Zingarelli, Hasse, Guglielmi, Aprile, Manzoni, Felici, Marchesi, Valenti, Cafora, Montuoli, Mosca, Rastrelli, La Barbiera, Clari, Cotumacci, Florimo, Porpora, Martini, Marcello, ecc.), tratti dai manoscritti, ordinati e corredati di accompagnamento per pianoforte da V. R. ». A capo pagina sta l'intestazione: « L'Antica Scuola Italiana di Canto » e la copertina porta in alto il motto: « *Torniamo all'antico.* Verdi ». La raccolta sembra destinata ad essere divisa in cinque serie; la prima, che attualmente ci sta sott'occhio, contiene 50 solfeggi per Soprano, mezzo Soprano e Tenore; le altre

dovranno contenere: Solfeggi per Contralto e Basso, Solfeggi per mezzo Soprano, Solfeggi di perfezionamento e preparazione allo studio degli Oratori e delle opere, Solfeggi a due e tre parti per le diverse voci. Come ben si vede, un lavoro di grande mole, e tale da non trovare forse nessun riscontro nella letteratura e pedagogia dell'arte vocale.

Conosciamo le difficoltà di tali ricerche e comprendiamo l'importanza e la responsabilità di un giudizio per emetterlo prematuro od affrettato: perciò ci riserbiamo di manifestarlo completo allorchè ci starà davanti l'intiera opera. Per adesso ci limitiamo a rivolgere all'egregio A. una preghiera sotto forma di domanda, inspirataci non solo dalla nostra indole e dai nostri ideali, ma bensì reclamataci, impostaci allorchè trattasi di giudicare un lavoro il cui scopo principale è quello di far rivivere la parte pratica — la più essenziale, dunque — di quell'antica arte italiana di Canto, tanto strombazzata ed idolatrata in questi ultimi tempi, che credevamo purtroppo, per la maggior parte, dimenticata o perduta; di far rivivere, risuscitare — dando loro nuova veste e giovanili sembianze — quei solfeggi sui quali e per i quali si sono formati e modellati tanti campioni, tante pure glorie italiane, la di cui perdita, o dimenticanza a quanto pare, viene sì amaramente compianta e deplorata; di giudicare un lavoro, infine, la di cui apparizione potrebbe salvare (oh fosse vero!) od almeno impedire il completo sfacimento di quest'arte bella tra le belle, di quest'arte a cui si rivolgono tutte le nostre energie, tutti i nostri aneliti quali essi sieno. Dunque nessun riguardo gretto o meschino, nessuna adulazione e tanto meno niuna attenuante, ma bensì ricerca di luce e verità. Ebbene, domandiamo cortesemente al sig. Ricci di volerci scoprire, col comunicarcelo nel seguito, il nome di quell'antico compositore o cantante che si nasconde sotto il doppio panno del suo *Anonymous* e che si presenta per ben 22 volte ne' suoi 50 Solfeggi che stiamo sfogliando; e di voler un po' precisare — come si usa oggidì in simili lavori — la provenienza di tali manoscritti, indicando almeno il luogo del loro giacimento; ciò, oltre prestare autorità assoluta al suo lavoro, faciliterebbe forse altre ricerche che potessero venir fatte da altri nello stesso senso. L'egregio A. ci perdonerà al certo questa curiosità, tanto più conoscendo i tempi ben tristi per gl'ingenui; lui che al par di noi presentemente, dimora in Inghilterra, nel paese per eccellenza del praticismo e del traffico; tutte cose che si connubiano malamente con sani e serî intendimenti d'arte ed il di cui fascino morboso potrebbe talvolta divenire funesto alle fantasiose e tutt'altro che flemmatiche menti meridionali.

Se delusi nella nostra aspettativa e, ripetiamo, allorchè ci sarà dato di conoscere per intiero il lavoro, non mancheremo di prestare al giudizio richiestoci tutta quella serietà e severità che merita un lavoro nel quale sono in giuoco non solo tanti nomi di pure e splendenti glorie nostre — una tra le quali altissima, passata recentemente —, ma pure il nome di un altro italiano, di un moderno, di un giovane compositore e maestro, pieno di talento e giustamente ammirato e stimato, dal quale dobbiamo aspettarci soltanto serietà e sincerità di produzione. C. S.

NB. — Per più chiarezza necessaria a chi legge aggiungeremo che gli altri solfeggi, fatta eccezione di alcuni portanti i nomi venerabili di Leo (Ni 29, 38), P. Cafora (N. 30), Cimarosa (N. 20), Rastrelli (N. 21), G. Montuoli (N. 28), C. Cotumacci (N. 27), Guglielmo (N. 49), Valenti (Ni 4, 33), sono devoluti alla penna di Aprile (Ni 7, 9, 14, 15, 24, 31, 34, 35, 42, 45, 50), Marchesi (Ni 36, 39, 41, 43), Fr. Florimo (Ni 6, 8), al certo non appartenenti al periodo di quell'*Antico* al quale intendeva alludere il grande Verdi e tanto meno reclamanti grandi disturbi di ricerche o spogli di preziosi manoscritti. In quanto al N. 18 segnato A. Neumane (?) ammettiamo che l'egregio A. voglia designare A. Niemann, cantante tedesco di una certa celebrità soprattutto nel repertorio wagneriano, ma, se è così, non idoneo per apparire tra i campioni dell'Antica Scuola Italiana di Canto.

Strumentazione.

L. BOTTAZZO ed O. RAVANELLO, L'armonium quale strumento liturgico. — Torino. M. Capra. — L. 8.

Se importante è già in tesi generale la pubblicazione dei sigg. Bottazzo e Ravanello, essa assume poi un'importanza ed un valore affatto speciali per il momento nel quale vede la luce. In realtà questo libro viene a colmare una lacuna tanto strana, inesplicabile, quanto vergognosa della moderna letteratura musicale.

La letteratura musicale che in questi ultimi tempi si era già arricchita di importanti opere teoretiche e didattiche anche sulle forme e manifestazioni meno usitate, aveva sinora dimenticato la esistenza di quello strumento tanto modesto quanto caratteristico ed importante che porta il nome di Harmonium.

È vero che il Gevaert nel suo splendito *Traité d'instrumentation* lo chiama strumento « moitié mondain, moitié religieux, d'une sonorité bientôt fatigante pour l'oreille », ed osserva come il suo timbro non ci dia un'impressione calma e grave, ed abbia piuttosto come qualcosa di snervante ; ma, prescindendo da simili osservazioni (che hanno una portata affatto personale) sul carattere estetico dello strumento e che potrebbero essere differenti e di vario genere, egli

è certo che l'Harmonium è oggidì uno strumento molto diffuso; ed è pur certo che i molti Metodi che di solito si trovano in commercio col nome di « Metodo per Harmonium », non sono altro che una raccolta di pezzi di varii autori, ridotti e raffazzonati alla bell'e meglio e che poco o nulla si adattano al carattere grave e legato dello strumento.

Sia adunque doppiamente benvenuto il Metodo dei sigg. Bottazzo e Ravanello!

Gli A. hanno diviso l'opera in 4 parti, delle quali la prima che tratta delle nozioni generali di musica, teoria elementare, scale, rigo, ecc. ecc., evidentemente non è messa lì che per comodità di qualche insegnante non troppo fiducioso della sua sapienza e bisognoso a sua volta di una guida amorevole e discreta.

La parte seconda comprende la descrizione dell'Harmonium, alcuni esercizi preliminari per l'uso dei pedali, col registro *Espressione* chiuso, ed una buona scelta graduata ed ordinata di altri esercizi nell'estensione di una quinta, di una sesta, settima ed oltre. Seguono pezzetti a due parti, esercizi di note doppie, esercizi per lo *strisciando* delle dita, sostituzione ed accavalcamento delle medesime: il tutto ordinato progressivamente e con raro discernimento.

Nella parte terza troviamo studiato il modo di trattare l'*Espressione*, lo studio degli abbellimenti: 20 pezzi di autori antichi e moderni, e 10 pezzi (La Santa Messa) di Bottazzo e Ravanello che sono un vero modello del genere e nei quali tutti gli *effetti* proprii dello strumento sono abilmente ricercati, studiati e messi in bella ed artistica evidenza.

Termina il libro la *parte quarta* che comprende lo studio dei modi ecclesiastici e le armonizzazioni dell'*asperges vidi aquam*, con relativi versetti: la *Missa Angelorum*, i toni della Salmodia armonizzati opportunamente, una buona scelta di *Inni* con opportuni interludi in tonalità gregoriana, ecc. ecc. e 42 versetti negli otto toni gregoriani e che gli A. ci presentano come appartenenti a Giacomo Carissimi, mentre alcuni di essi sono di autori dubbi e si trovano sovente classificati sotto altri nomi classici.

Questo veramente è un cenno troppo sommario della numerosa materia che gli illustri autori hanno raccolto con diligenza minuta, criterio pratico sommo ed eccellente gusto artistico, offerendo per tal modo agli studiosi, che proprio ne sentivano il bisogno, una trattazione completa ed esauriente.

E tanto più è commendevole il lavoro, in quanto è di un'originalità assoluta, non trovandosi, ch'io mi sappia, neppure nella letteratura didattico-musicale della Francia e della Germania (paesi

in cui l'uso dell'Harmonium è ancora più diffuso che da noi) altri con cui paragonarlo non solo per la sua completezza, ma sopratutto per la praticità e serietà d' intenti coi quali è condotto, e per la diretta e rigorosa osservanza dello scopo al quale deve essere destinato lo strumento.

Onde i nostri cultori di musica religiosa devono essere vivamente grati ai due illustri autori di questo eccellente metodo per aver saputo procurare alla nostra letteratura un'opera tanto utile senza punto ricorrere al facile e così frequente ausilio dei musicisti stranieri, i quali, in questo caso, avrebbero ben ragione di invertire le parti e farsi esportatori di una cosa nostra. S.

Musica sacra.

***Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom*, von P. Raphael Molitor**. Vol. 1°. — **Leipzig. Leuckart.**

L'interessante pubblicazione del benedettino di Benion forma come una specie di continuazione del *Nuovo studio* di Mons. Respighi che tanto rumore ha sollevato intorno a sè analizzando il periodo delle riforme del Concilio di Trento e trattando specialmente del *graduale*, del *pontificale*, del *rituale*.

Alle rivelazioni e documenti di Mons. Respighi il Molitor altri ne aggiunge ritrovati nell'Archivio di Stato di Firenze.

E così ancora una volta la storia abbastanza leggendaria creatasi attorno ai libri corali dell'edizione medicea viene irremissibilmente sfatata e le idee dei Papi e della Chiesa nella riforma del canto gregoriano ci appariscono nella loro vera luce; ed anche la dotta Germania, benchè un po' in ritardo, viene a fare omaggio ai colossali lavori dei Benedettini francesi e di Dom. Pothier.

Musica.

***Archives des Maîtres de l'Orgue*, par A. Guilmant.** — **Meudon, chez l'auteur, chemin de la Station.**

Il primo volume della 5ª annata contiene il seguito dei *Noëls* di Louis Claude d' Aquin (1694-1772), e così nuove melodie di incomparabile freschezza e semplicità, e che forse sarebbero rimaste per sempre nascoste e sepolte, vengono, grazie all'opera indefessa del più illustre fra gli organisti viventi, rivelate al mondo musicale in bella e chiara edizione. S.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. VIII Jahrgang. Erster Theil. *Andreas Hammerschmidt. Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele.* — Zweiter Theil. *Johan Pachelbel, Fugen über das Magnificat für Orgel oder Klavier.* Due vol. in-folio, di pag. XVII, 165 - XV, 105. — Wien, 1901. Artaria und Co.

Preceduto l'uno da uno studio critico di A. W. Schmidt e l'altro da un commento critico-biografico di H. Botstiber, questi due volumi aggiungono nuovo interesse alla nota pubblicazione dei *Monumenti della musica in Austria.* I *dialogi* dell'Hammerschmidt sono a due e tre voci: il trascrittore vi ha aggiunto l'accompagnamento dell'organo. Le *fughe* per organo del Pachelbel sono lavoro di dottrina e insieme di eleganza. Ai musicisti ora il trarre partito da quest'arte antica, purissima e nobilissima. L. TH.

Varia.

C. BERGMANS, Le Conservatoire Royal de Musique de Gand. Étude sur son histoire et son organisation. Un vol. in-8° gr., di pag. 526. — Gand, 1900. M.me G. Beyer, éditeur.

Tutte le più interessanti, tutte le più dettagliate notizie sull'origine e lo sviluppo del Conservatorio musicale di Gand, il Bergmans ha raccolto in questo splendido e prezioso volume. Com'egli dice, leggendo quest'opera si rivivono di qualche guisa i sessantacinque anni dell'esistenza del Conservatorio; si constata la trasformazione che vi ha subìto l'insegnamento, i servigi che la scuola rende all'arte, lo sviluppo del gusto della popolazione gandese.

Fatto apprezzabilissimo, il Bergmans ha scritto le biografie dei musicisti che si sono succeduti nei differenti corsi, molti di essi avendo goduto una notorietà abbastanza grande. Alle biografie egli ha voluto ancora aggiungere la lista delle opere in ordine cronologico fin dove ciò fu possibile.

Se tutti coloro che ne hanno il mezzo s'interessassero così delle cose e degli artisti locali, anche la storia generale avrebbe le sue basi più sicure. L. TH.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Flegrea (Napoli).

5 luglio. — A. Cantalupi, *La musica e l'estetica medioevale.*

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 16. — A. Zimmern, *Da Londra.* — Tabanelli, *Il diritto di palco nei teatri.*

N. 17. — Tabanelli, *Il diritto di palco.*

N. 18. — P. Ghignoni, *Melologo Sacro.* — Tabanelli, *Il diritto di palco.*

N. 19. — G. Senes, *La nuova sede della Società di Musica Sacra di Firenze.* — Tabanelli, *Il diritto di palco.*

N. 20. — A. Zimmern, *Da Londra.* — Tabanelli, *Il diritto di palco.* — G. Pavan, *Prospetto delle Opere nuove straniere rappresentate nel 1900.*

N. 21. — R. Barbiera, *« Nerone » di A. Boito.* — *La nuova legge sulle composizioni drammatiche e liriche al Reichstag di Berlino e Cosima Wagner.*

N. 22. — E. Checchi, *I capricci della cronaca.* — Tabanelli, *Il diritto di palco.*

N. 23. — R. Barbiera, *G. Verdi e A. Maffei.*

N. 24. — V. Fedeli, *Verdi e la Francia.* — Tabanelli, *Il diritto di palco.* — Pavan, *Prospetto delle Opere nuove straniere rappresentate nel 1900.*

N. 25. — De Guarinoni, *Congresso internazionale di storia della musica. Parigi 1900.* Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione.

N. 26. — Checchi, *I capricci della cronaca.*

N. 27. — *R. Conservatorio Giuseppe Verdi.* — *Saggi finali.*

Il nuovo Palestrina. Rivista mensile di Musica Sacra (Firenze).

N. 4. — P. Ghignoni, *Melologo Sacro.* — D. C. Raspini, *Religione, Poesia e Musica.* — L. Bicchierai, *Parallelo opportuno.* — *Armoniosa grammatica.*

N. 5. — P. Ghignoni, *Delle reminiscenze profane in chiesa.* — P. Ghignoni, *Aggregazione Ceciliana in Firenze.* — *Armoniosa grammatica.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 3-4. — F. Vatielli, *« Nerone » di Boito. — Commemorazione di Verdi a Senigallia.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 64. — Duranti, *La « Tosca » di Puccini al teatro Verdi.* — Torrigi-Heiroth, *Gli studenti di musica.* — Alhaique, *di R. Wagner e dell'opera sua.* — Valore, *Per una scuola di violino.* — Falconi, *I trattati di Jadassohn.*

N. 65. — Vivarelli, *Dell'importanza dei vocalizzi nello studio del canto.* — Alhaique, *Di R. Wagner e dell'opera sua.*

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

N. 12. — Montefiore, *« Lorenza » di E. Mascheroni.*

N. 13. — Montefiore, *A. Nikish e l'Orchestra Filarmonica di Berlino.* — Gasperini, *I problemi musicali di Aristotele.* — Falbo, *Per il centenario di Bellini.*

N. 14. — Scalinger, *Costantino Palumbo.* — Barini, *All'Accademia di Francia.* — Sorgoni, *Johannes Brahms.* — Gasperini, *I problemi musicali di Aristotele.*

N. 15. — Falbo, *Il « Nerone » di Boito.* — Lauria, *Alfredo Bruneau.* — Gasperini, *I problemi musicali di Aristotele.*

N. 16. — Falbo, *Mascagnana.* — Gasperini, *I problemi* ecc. — Bocchi, *La « season » di Londra.*

N. 17. — *Il tempio della musica all'Esposizione Pan-Americana.* — Incagliati, *Il tamburo nell'esercito.* — Gasperini, *I problemi* ecc.

N. 18. — Gasperini, *I problemi* ecc. — Sorgoni, *La decadenza della pantomima.* — Falbo, *Un'intervista con Leoncavallo.* — Varino, *La nuova opera di Franchetti.*

Musica sacra (Milano).

N. 5. — *I decreti della S. C. dei Riti. — L'organo durante le ufficiature liturgiche. — Organisti ed Organari.*

N. 6. — *I decreti della S. C. dei Riti. — Un ragionamento sbagliato. — Da Cuvio a Vevey.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

N. 8. — D. M., *La « Fedora » del maestro Giordano al teatro S. Carlo di Napoli.*

Anno 2. N. 1. — A. Consiglio, *Verdi e Wagner.*

N. 2. — L. A. Villanis, *« Nerone » di A. Boito.*

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 3. — A. Pirro, *F. Roberday.* — H. Quittard, *Jacques Champion de Chambonnières.* — Gastoné, *P.-J. Seguin.* — Brenet, *Additions inédites de Dom Jumilhac* (suite).

N. 4. — Brenet, *Jacques Mauduit.* — Quittard, *J. C. de Chambonnières.* — Pirro, *Fr. Roberday.* — Gastoné, *Un timbre populaire : l' « O filli ».*

N. 5. — Gaisser, *L'origine du « Tonus peregrinus ».* — Brenet, *Jacques Mauduit.* — Quittard, *J. C. de Chambonnières.* — Brenet, *Additions inédites de Dom Jumilhac.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Mai. — M. Collier, *L'obstruction nasale, ses rapports avec les affections de la gorge,* etc. — J. Belen, *Influence morale de l'individu sur l'émission de la voix parlée et chantée.*

Juin. — H. Lavrand, *Le gargarisme comme moyen thérapeutique.* — H. Zwillinger, *Les troubles de la voix chantée.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 7. — De la Laurencie, *Du goût musical au XVIII*e *siècle* (fin). — Marnold, *R. Wagner et l'œuvre de Beethoven.*

N. 8. — Marnold, *R. W. et l'œuvre de B.* — Locard, *Les maîtres contemporains de l'Orgue.*

N. 9. — Marnold, *R. W. et l'œuvre de B.* — Locard, *Les maîtres contemporains de l'Orgue.*

N. 10. — Locard, *Les maîtres contemporains de l'Orgue.* — Debay, *« Le Roi de Paris ». — « L'Ouragan ».* — Baldensperger, *Conférence d'introduction à une séance d'œuvres de C. Franck.*

N. 11. — Boulestin, *Sur Moussorgski.* — Locard, *Les maîtres contemporains de l'Orgue.*

N. 12. — Locard, *Les maîtres contemporains de l'Orgue.* — Marnold, *La sonate en* mi bemol mineur *de P. Ducas.* — Boulestin, *Sur Moussorgski.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 15. — Fierens-Gevaert, *Beaumarchais musicien.* — J. D'Offoël, *A propos du « Leitmotif »* [Parla d'un tema del *Freischütz*]. — L. Simon, *Xavier Schloegel.*

N. 16. — H. de Curzon, *Un drame lyrique liturgique* [La *« Morte ed Assunsione della Vergine »* che da secoli si eseguisce in Ispagna]. — G. Servières, *« Ulysse » à L'Odéon.*

N. 17. — H. Fierens-Gevaert, *A propos d'un catalogue* [quello della biblioteca del Conservatorio di Bruxelles, pubblicato da A. Wotquenne]. — H. Imbert, *Le Roi de Paris.* Musique de M. Georges Hüe.

N. 18, 19. — M. Brenet, *Le respect des maîtres.*

N. 18. — H. Imbert, « *L'Ouragan* », musique de M. Alfred Bruneau.

N. 20, 21, 22. — H. Imbert, *M. Albert Carié.*

N. 20. — Frank Choisy, *L'Islande et la musique.*

N. 23, 24, 25, 26. — C. Mauclair, *La religion de la musique.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 15-26. — *L'art musical et ses interprètes depuis deux siècles*, p. P. d'Estrées (cont.).

N. 15-16. — *Le théâtre et les spectacles à l'Exposition*, par A. Pougin (cont. e fine).

N. 15, 16, 21-26. — *Le tour de France en musique,* par T. Neukomm (cont.).

N. 17-24. — *La musique et le théâtre aux Salons du Grand Palais,* par C. Le Senne [i soliti annuali articoli di rivista dei quadri dei *Salons* parigini e che con la musica hanno una relazione molto stiracchiata].

N. 23, 27. — *Pensées et Aphorismes d'Antoine Rubinstein* (cont.).

N. 27. — *Schumann révolutionnaire,* par B. Berggruen [L'art. accenna ad alcune composizioni patriottiche del Maestro, scritte nel 1848].

Le Théâtre (Paris).

Avril. II. — R. Coolus, « *Les travaux d'Hercule* » *aux Bouffes-Parisiens.*

Mai. I. — R. Coolus, « *La pente douce* » *au Vaudeville.*

Mai. II. — « *Patrie!* » *de V. Sardou à la Comédie-Française.*

Juin. I. — Fouquier, *La quinzaine théâtrale.*

Juin. II. — Jullien, « *L'Ouragan* » *à l'Opéra-Comique.*

Juillet. I. — *Académie Nation. de Musique:* « *Astarté* », *opéra de M. X. Leroux.*

Les Annales de la Musique (Paris).

N. 1. — De Solenière, *César Frank.* — Houdard, *La Schola Cantorum de Saint Gervais.* — Dauriac, *La critique musicale.* — Hellouin, *La mode de la Harpe au XVIII^e^ siècle.*

N. 2. — Ruelle, *Parallélisme des musiques antique, médiévale et moderne.* — Rousseau, *Verdi.* — Montorgueil, *Verdi intime.* — Dauriac, *La critique musicale.*

N. 3. — Reinach, *Doubles croches et triolets chez les Grecs.* — Houdard, *Requête a M. Ruelle.* — Azera, *Défense de la Schola.* — Houdard, *La Schola Cantorum.*

N. 4. — Malherbe, *Mozart et ses manuscrits.* — Ruelle, *Réponse a M. Houdard.* — Houdard, *La Schola Cantorum.* — De Ménil, *A propos des Chansons de Bilitis.*

N. 5. — Malherbe, *Mozart et ses manuscrits* (fin). — De Ménil, *A propos des Chansons de Bilitis.* — Combarieu et Houdard, *Polémique à propos de la Schola Cantorum.*

N. 6. — DAURIAC, *Critique Musicale.* — TEPPE, *Emploi de la langue vulgaire à l'église.* — DE LA MUSTIÈRE, *Droits d'auteurs, d'éditeurs et d'exécution.*

Revue d'Art dramatique (Paris).

Mai-Juin. — *Numéros consacrés au Théâtre Poétique. — France. — Suède. — Italie. — Angleterre. — Allemagne.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

Juillet. I. — É. ROD, *Le « Néron » de Boito.*

Revue d'histoire et de critique musicale (Paris).

N. 1. — LALOY, *La chanson française au XVI*e *siècle d'après les publications de M. H. Expert.* — ROLLAND, *La représentation d' « Orfeo » à Paris et l'opposition religieuse et politique à l'Opéra.* — THOMAS, *Le maître de chapelle de Charles VII. — Compositeurs français du XVII*e *siècle: Sébastien de Brossard.*

N. 2. — LALOY, *Le genre enharmonique des Grecs.* — BRENET, *Un poète-musicien français du XV*e *siècle: Eloy d'Amerval.* — LALOY, *La musique française à l'époque de la Renaissance. — Chant alsatien du XVII*e *siècle.*

N. 3. — J. C., *Danses françaises et musique instrumentale du XV*e *siècle.* — LALOY, *Le genre enharmonique des Grecs.* — CHILESOTTI, *Musiciens français. J. B. Besard et les luthistes du XVI*e *siècle.* — THIBAUT, *Les notations byzantines.*

N. 4. — MERCADIER, *Études historiques sur la science musicale. XVII*e *siècle. Les théories musicales de Descartes.* — J. C., *Danses françaises.....* (suite). — CHILESOTTI, *J. B. Besard* (suite). — GEROLD, *De la valeur des petites notes d'agrément et d'expression.* — AUBRY, *La légende dorée du Jongleur.*

N. 5. — LALOY, *La chanson française à l'époque de la Renaissance* (fin). — MERCADIER, *Études historiques.....* (suite). — DUPONT, *Les anciennes cloches de l'abbaye du Mont Saint-Michel.* — AUBRY, *La légende dorée du Jongleur* (fin).

N. 6. — ROLLAND, *Notes sur l' « Orfeo » de Luigi Rossi, et sur les musiciens italiens à Paris, sous Mazarin.* — MERCADIER, *Les théories musicales de Descartes.* — BONAVENTURA, *Progrès et nationalité dans la musique.* — COMBARIEU, *Basse danse, Branle, Pavane et Gaillarde du XVI*e *siècle.*

Revue de Paris (Paris).

15 Mai. — R. ROLLAND, *Les fêtes de Beethoven à Mayence.*

Revue générale (Bruxelles).

Juillet. — J. RYELANDT, *La « Sainte Godeline » de Tinel et le théâtre chrétien.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 17, 18. — *Nuove considerazioni storico-musicali*, di O. Waldappel.

N. 19. — *Su gli stipendi degli Organisti di Lipsia.*

N. 20, 21. — *Il significato dei compositori slavi per la nostra vita musicale moderna.*

N. 22. — *Questioni pratiche.*

N. 23. — *Lettera di Cosima Wagner al Reichstag.*

N. 24. — Critica: *Barbarossa* di S. v. Hausegger.

N. 25. — *Ulrich Hahn, l'inventore della stampa delle note musicali*, di H. Riemann.

N. 26. — Critica: *Composizioni orchestrali*, di A. Ritter.

N. 27, 28. — *La Passione di S. Marco* e *l'Ode funebre*, di G. S. Bach (E. Prieger).

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 16, 17, 18, 19, 20. — *Bayreuth*, e articoli di interesse locale.

N. 21, 22, 23. — *Gohler: Educazione musicale.*

N. 24, 25. — *Il monumento a Schumann.*

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 6, 7, 8, 9. — *Aus den Erinnerungen Sir Charles Halle's*, v. B. R.... [Tolto dal libro « Life and letters of Sir Charles Halle, being an Autobiography (1819-1860) with Correspondence and Diaries »].

N. 6, 7. — *Zur Lehre von der Tonbildung im Gesangunterricht*, v. Dr. Sch. St. [Ancora uno scritto in propaganda del metodo di emissione Müller-Brunow].

N. 7, 8, 9. — *Ungedruckte Stammbuchblätter vor einem Vierteljahrhundert* v. Dr. Adolf Kohnt [Riproduzione di fogli d'*album* di celebrità musicali, tra le quali H. Vieuxtemps, H. W. Ernst, Félicien, David J. Labitzky, Meyerbeer, Marschner, Thérèse Milanollo, Brahms, Bottesini, ecc.].

N. 7. — *Max Schillings* [Cenno bio-bibliografico]. — *Requiem von Wolfg. Am. Mozart* v. Wilhelm Weber [Memoria].

N. 8, 9. — *Die Musik des Geistes* v. Dr. A. Schütz [Riassunto del libro dello S. « Zur Aesthetik der Musik »].

N. 8. — *Die Musik im Westen der Vereinigten Staaten* v. Robert Lenz [Uno dei soliti interessanti articoli].

N. 9, 10, 11. — *Die Erstaufführung von Joseph Haydns Jahreszeiten vor 100 Jahren* v. Dr. Adolf Kohnt [In occasione del centenario della prima esecuzione].

N. 9. — *Mottl über Bach* [Resoconto di una conferenza tenuta dal M.].

N. 10, 11, 12. — *Der Kapellmeister Friedrichs des Grossen* v. Dr. Ad. Kohnt [In occasione del secondo centenario di Karl Heinrich Grauns].

N. 10, 11. — *Der Vater des Walzers* [Pel 100° anniversario della nascita del Lanner].

N. 11. — *Georg Schamann* v. J. B. — *W. A. Mozart in Neustadt am Main* v. prof. Hermann Ritter [Memoria]. — *Aus Monte Carlo* v. Moritz v. Kaiserfeld [Corrispondenza].

N. 12. — *Fünftes Kammermusikfest in Bonn* v. Th. Lohmer [Resoconto del *festival* di musica da camera tenuto in Bonn, 12-16 maggio 1901].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 12. — Victor Joss, « *Der Polnische Jude* ». Musik von Carl Weiss. — Edwid Neruda, « *Die Richterin* ». Musik von K. J. Schwab.

N. 13. — S. K. Kordy, *Edward Germann*. — Ad. Stamm, *Recensioni del libro di V. Innk*, « *Goethe's Fortsetzung der Mozart'schen Zauberflöte* ».

N. 14, 16, 17, 18, 19, 20. — Benno Geiger, *Novalis*.

N. 14. — Georg Richter parla delle opere « *Nausikaa* », di August Bungert e « *Grün Ostern* », di H. Kobler.

N. 15, 16. — A. Schering, *Erstes deutsches Bachfest in Berlin*. — P. Reber, « *Herzog Wildfang* », opera di S. Wagner. — Rob. Musiol, *Adolf Gunkel* [Necrologia del giovane compositore di Dresda; scrisse pel teatro e musica strumentale].

N. 19. — Ernest Günther, *Martin Plüddemann's letzte Balladenhefte*.

N. 20. — V. Joss, *Wagner, Liszt und R. Strauss*.

N. 21, 22. — H. Neal, *Musikleben in Heidelberg*. — P. Hiller, *Lillian Blanvelt*. — B. Geiger, *Einiges von und über D. Lorenzo Perosi*. Breithaupt parla del « *Kain* », di d'Albert [A questo numero è unita una pagina inedita di Liszt, il *Salmo 129* per Baritono solo, Coro ed Organo]. — Leipzig. C. J. Kalmt Nachfolger.

N. 23, 24. — R. Musiol, *Der Takt bei Rob. Schumann*.

N. 23. — Arn. Schering, *R. Schumann als Tragiker*. — V. Joss, *Schumann's Verhältnis zu Ernestine von Fricken*. — B. Geiger, *Phantasiestücke in Schumann's Manier*. — P. Hiller, *Das 78. Niedersheinische Musikfest*.

S. R. Kordy, parla con riserbo dell'opera « *Much Ado about Nothing* », di Villiers Stanford.

N. 25. — *Rich. Wagner und G. Verdi* [Alcune belle parole di un discorso tenuto a Berlino da E. von Pirani]. — R. Thiessen, *Die 37. Tonkünstler-Versammlung in Heidelberg*. — A. Wadsack, *11 Hessich-phälsisches Musikfest zu Worms*.

G. Richter parla con riserbo dell'opera « *Manru* », di Paderewsky.

N. 27. — B. Geiger commenta la « *Canzone in morte di G. Verdi* », di D'Annunzio.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Maggio. — *The artistic song*, di E. Baughan: buon articolo contro l'innaturalezza e la contorsione delle liriche « à la Brahms ». — *The philosophical side of some laws of harmony*, di L. Prouth. — *The sister arts of painting and music*, giudizioso parallelo di J. S. S. — *Musical Notes*. — *Reviews*, ecc. — Musica.

Giugno. — *On Conducting*, di E. Baughan, paralleli su interpretazioni e bellezza di suono orchestrale. — *The philosophical side of some laws of harmony*, di L. Prouth. — Solite rubriche.

Luglio. — *The art of restraint*, di E. Baughan: colorito orchestrale e dinamica. — *The philosophical side of some laws of harmony*, di L. Prouth. — Solite rubriche.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Maggio. — *Electa Gifford*, Soprano. — *Commodious Conservatory Buildings*. — *The sympathetic resonance of the pianoforte*, di W. S. B. Mathews. — *Old and young musics*, di V. D'Indy. — *The development of programme music*, di E. B. Hill. — *Editorial Bric-a-Brac*. — *Things here and there*.

The Musical Times (Londra).

Maggio. — *John Stainer* (Schizzo biografico). — *A curious musical instrument* (è il zapotecano o marimba del Messico). — *Occasional Notes*. — *Reviews*, ecc. — Musica.

Giugno. — *Augusto Wilhelmy* (Schizzo biografico). — *Sir John Goss* (Schizzo biografico). — *Music in the Royal Academy Exhibition*. — Solite rubriche.

Luglio. — *Dr. Boyce* (1710-1799), Studio. — *Fifths permissible and otherwise*, di F. Corder, l'orecchio permette ciò che vieta la scuola. — *Handel's borrowings*. — *Psalm singing*. — *An hold-time controversy*, di J. Bennet. — Solite rubriche.

Musical Record (Boston).

Maggio, Giugno, Luglio. — Riviste di attualità, arte, studi, con *album* mensili di musica.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

⁂ **Parma.** *Regio Conservatorio di Musica.* — Programma del *Saggio degli alunni.* — Mercoledì, 5 giugno 1901.

1. *Pizzetti Ildebrando (1), *Trio* in *Sol min.* per pianoforte, violino e violoncello: a) *Con molto moto;* b) *Quasi lento*; c) *Non troppo presto — Tema con variazione — Presto*; d) *Finale.*

Esecutori (2): Violino, prof. Marco Segrè; Violoncello, prof. Ugo Nastrucci; Pianoforte, Ilbebrando Pizzetti.

2. Minde L., *Concertstück* (op. 30) per clarinetto con accompagnamento di pianoforte. Alunno: *Maldotti Angelo (3).

3. Candiolo Gilmo (4), *Scherzo* e *Fuga* per orchestra.

4. Beethoven L., *Andante* in *Fa maggiore* per pianoforte. Alunno: *Cacciali Ubaldo (5).

5. Weber A. M., *Andante* e *Rondò Ungarese* per fagotto con accompagnamento d'orchestra. Alunno: *Bertoni Umberto (6).

6. Sgambati G., *1° Tempo* del *Concerto* per piano ed orchestra (op. 15). Alunno: Cacciali Ubaldo.

L'Orchestra è composta di N. 50 Esecutori: Alunni N. 35. Professori N. 15.

La Direzione dell'orchestra è affidata, pel N. 3, all'alunno Candiolo G.; pei N. 5 e 6 all'alunno Campanini Gustavo.

I nomi preceduti da * appartengono ad alunni i quali hanno compiuto il corso degli studî.

---

(1) Alunno licenziando di composizione. Scuola del prof. T. Righi.
(2) Alunni emeriti del R. Conservatorio di Parma.
(3) Scuola del prof. E. Cassani.
(4) Alunno del VII corso di composizione. Scuola del prof. T. Righi.
(5) Scuola del prof. cav. S. Ficcarelli.
(6) Scuola del prof. A. Jori.

*** — 4ª *Esercitazione* degli Alunni. — Lunedì, 17 giugno 1901.

PROGRAMMA.

PORPORA N., *Sonata* in *Sol maggiore* per violino e pianoforte:

a) *Grave sostenuto*; b) *Fuga*; c) *Aria*; d) *Allegro moderato*. — Pedretti Pietro (Anno 7°, Franzoni); Teoldi Agide (Anno 5°, cav. S. Ficcarelli).

THOMAS F., GODEFROID F., a) *Autumne*; b) *Grande studio* per arpa. — Romani Nelda (Anno 5°, prof. I. P. Rua).

PONCHIELLI A., *Capriccio* per oboe con accompagnamento di pianoforte. — Del Campo Giacomo (Anno 5°, prof. R. De Stefani). Accompagna l'alunno Bertoni U.

HERMANN F., a) *Grave*; b) *Canzonetta*; c) *Lento e Presto* dalla *Suite* per 3 violini (op. 17). — Bonaretti F. (Anno 5°); Pedretti P. (Anno 7°); Ghione F. (Anno 4°, prof. R. Franzoni).

GOUNOD C., *Marche Solennelle* per due arpe. — Banzi Ida; La Via Maria (Anno 5°, prof. I. P. Rua).

PESSARD E., ANDERSEN I., a) *Andalouse*; b) *Scherzino* per flauto con accompagnamento di pianoforte. — Morelli E. (Anno 3°, prof. Cristoforetti). Accompagna l'alunno Franceschini A.

THOMAS F., *Cantica* per due arpe. — Banzi Ida; La Via Maria.

*** — PROGRAMMA *del Saggio Finale*. — Venerdì, 21 giugno 1901.

1. CAMPANINI GUSTAVO (1), *Introduzione Sinfonica* all'opera « *La Torre di Nesle* ».

2. PIZZETTI ILDEBRANDO (2), *Canzone a Maggio* per solo, coro ed orchestra. — Parole di Agnolo Poliziano. — Soprano signorina Mª Teresina Ghelfi.

3. PIZZETTI ILDEBRANDO, *Ouverture* per orchestra alla tragedia « *Edipo a Colono* » di Sofocle.

4. CAMPANINI G., « *La Regina di Maggio* » *Quadro lirico* per solo, coro ed orchestra. — Parole di Edmondo Corradi. — Soprano signorina Mª Teresina Ghelfi.

5. BRAHMS G., BEETHOVEN L., a) *Allegretto grazioso* dalla « Sinfonia N. 2 ». b) *Pastorale* per orchestra nel ballo « Prometeo ».

6. GREITH C., « Terra tremuit » *Mottetto* di Pasqua per coro a 4 voci ed orchestra.

L'orchestra è composta di N. 55 esecutori, dei quali 40 alunni. — Il coro è formato di N. 45 voci.

Opere nuove e Concerti.

*** *Das Märchen vom Glück*, Cantata per soprano, coro misto ed orchestra, di Franz Wagner, eseguita per la prima volta alla *Singakademie* di Lipsia.

*** *L'Uragano*, opera nuova di A. Bruneau, ebbe un buon successo all'Opera comica di Parigi.

---

(1) VII corso di composizione. Prof T. Righi.
(2) Alunno licenziando. Prof. T. Righi.

⁂ *Manru*, di Paderewski, a Dresda e a Lemberg, piacque specie per la brillante strumentazione.

⁂ Eccellente impressione ha fatto la nuova opera *Rusalka* di Dworak.

⁂ *Much ado about nothing*, di Stanford, ebbe il previsto buon successo a Londra.

⁂ *L'Improvvisatore*, è il titolo della nuova opera di D'Albert, che andrà in scena il prossimo inverno a Berlino.

⁂ *La mano*, un piccante e interessante mimodrama di H. Berény, piacque a Francoforte s. M.

⁂ *Dürer a Venezia, La dama giudice, Amen, Giuda Iscariota, Cristo risorto*, tre opere e due oratorii che non dispiacquero.

⁂ *Fantasia*, di Miss Ethel Smyth, andò in scena al teatro di Carlsruhe, lodata da Mottl direttore, condannata dalla critica.

⁂ *Angelo*, di Cui, ebbe successo a Varsavia.

⁂ Goldmark sta componendo *Goetz di Berlichingen*.

Wagneriana.

⁂ « **Verdi, Wagner e Ricordi**. — A Torino, un Comitato presieduto dal noto critico musicale Depanis, si era fatto promotore di una serie di concerti wagneriani, che avrebbero dovuto effettuarsi in quella città dentro l'anno seguente. Ma il Comitato ha dovuto rinunziare al bel disegno, perchè l'editore Ricordi credette bene all'ultimo momento di aumentare circa del doppio il prezzo dei noli, non stimando conveniente di agevolare un'Impresa per la quale « nell'anno della morte di Giuseppe Verdi » si voleva promuovere l'esecuzione in Italia di opere musicali straniere.

« È da prevedersi che l'editore milanese, sempre col nobilissimo intento di onorare il Grande scomparso e di incoraggiarne il culto, rinunzierà ai noli delle opere verdiane per lo meno nell'anno della morte del Maestro » (Dal *Marzocco*).

La notizia ha un lato vero, ed è quello che riguarda il generoso editore: solo invece di concerti si trattava nientemeno che dell'esecuzione dell'intera *Tetralogia*. E l'esecuzione sarebbe stata degna del capolavoro. Tutto era combinato: il direttore scelto Luigi Mancinelli; gli artisti migliori d'Italia e di fuori avrebbero preso parte alle esecuzioni: nessuno s'attendeva che la difficoltà insormontabile sarebbe proprio venuta dall'editore italiano delle opere di Wagner! È solo a chiedersi perchè mai il Ricordi tema così forte del danno che arrecherebbe alla fama ed alla memoria di Verdi, un'esecuzione dell'*Anello* in Italia: forse ch'egli stima così poco il genio musicale di Giuseppe Verdi per temere che il bagliore d'una esecuzione dell'opera massima di Wagner ne debba eclissare per sempre la vivida luce?

Monumenti.

*** È stato inaugurato a Zwickau il monumento a Schumann.

*** L'imperatore di Russia ha ordinato raccolte di denaro in tutto l'impero per il monumento da erigersi a Glinka.

*** Pel monumento a Wagner da erigersi a Berlino vi sono stati 71 concorrenti. Nessuno dei progetti fu accettato e si è bandito un nuovo concorso.

*** Nel 1903 si inaugurerà a Francoforte s. M. il monumento a Raff.

*** Gli scultori Felderhof e Bernewitz hanno vinto nel concorso pel monumento a Brahms da erigersi ad Amburgo.

*** Sullivan avrà un monumento nella cattedrale di S. Paolo a Londra e una statua davanti al *Savoy Theatre.*

Varie.

*** *Congresso internazionale di Scienze storiche* sotto l'augusto patrocinio di S. M. Vittorio Emanuele III Re d'Italia.

In mancanza di notizie dettagliate (soci fondatori, aderenti, comitati, letture, temi da svolgere, ecc.) riproduciamo l'annunzio del Congresso diramato dalla Presidenza e la circolare-programma della Sezione *Storia dell'arte musicale e drammatica.*

« *Egregio Signore,*

« Era opinione di molti studiosi che in un Congresso internazionale da tenersi a Roma sul cominciare del nuovo secolo, si dovessero discutere le più notevoli questioni sorte in questi ultimi cinquant'anni nel campo delle discipline storiche, ponendo in chiara luce il loro sviluppo presso tutti i popoli civili, e rilevando sino a qual punto l'Italia avesse partecipato a tale movimento scientifico.

« L'importanza storica ed artistica di Roma e il risveglio delle scienze storiche, favorito in Italia dall'unione politica delle sue regioni, parvero suggerire l'opportunità di questo proposito. E la benevola accoglienza ad un invito, fatto sin dall'anno scorso, dimostra come il desiderio di singole persone risponda al desiderio comune di un ragguardevole numero di studiosi.

« L'elenco delle prime adesioni basta ad indicare nel modo più eloquente con quanto entusiasmo sia stato approvato il disegno del futuro *Congresso internazionale di Scienze storiche.*

« Siamo poi lieti di annunziare che il Congresso ha ottenuto l'Augusto patrocinio di S. M. Vittorio Emanuele III, il Re dotto e virtuoso, che fra le cure del principato pone anco quella di proteggere le arti e le scienze; e che S. A. R. Luigi di Savoia, duca degli Abruzzi, la cui gloria di ardito esploratore ha destato l'ammirazione del mondo civile, si è degnato assumere il vice-patronato per la Sezione di storia delle esplorazioni e delle scoperte geografiche.

« Alla futura solennità scientifica è ormai assicurato il favore dei Ministeri

della Pubblica Istruzione (1) e degli Affari Esteri, dei Municipii di Roma, di Napoli e di Venezia. Hanno ad essa aderito quasi tutti i più cospicui sodalizii del Regno: la Regia Accademia dei Lincei, la Società Reale di Napoli, la Reale Accademia di Palermo, l'Istituto Lombardo, l'Istituto Veneto, il R. Istituto Storico Italiano, la maggior parte delle Regie Deputazioni di Storia Patria e delle Società storiche regionali, cospicui Atenei e Accademie dell'estero. Gl'illustri professori senatori *Ascoli*, *Comparetti* e *Villari* ne hanno accettato la presidenza d'onore; e un Comitato di circa cento persone, costituito di eminenti scienziati italiani e di illustri stranieri, raccoglierà e ordinerà il materiale scientifico, che deve essere oggetto di discussione.

« Il Congresso comprenderà tutte le discipline di carattere storico, o che si riferiscano alla storia della multiforme attività umana. Esso si dividerà in tante Sezioni, quante saranno designate dalla natura degli studii, ai quali gli aderenti si sono dedicati. E per tanto, salvo il caso di ulteriori suddivisioni o raggruppamenti, che si rendessero opportuni o necessarii, le principali Sezioni del Congresso saranno le seguenti:

1) Paletnologia — Archeologia classica.
2) Numismatica.
3) Storia dell'antichità orientale e classica.
4) Storia delle letterature antiche.
5) Storia del diritto antico.
6) Storia medioevale e moderna, generale e diplomatica — Scienza diplomatica e archivistica.
7) Storia delle letterature medioevali e moderne.
8) Storia dell'arte medioevale e moderna.
9) Storia del diritto moderno.
10) Storia delle scienze economiche e sociali.
11) Storia della filosofia e della pedagogia.
12) Storia delle religioni.
13) Storia delle esplorazioni e scoperte geografiche — Geografia storica.
14) Storia delle scienze matematiche e sperimentali.
15) Storia dell'arte musicale e drammatica.
16) Metodica della storia.

(1) Rileviamo con vera compiacenza il favore accordato ad un Congresso di Scienze storiche da S. E. il Ministro della Istruzione Pubblica, augurando che tale favore non si limiti alla sottoscrizione della quota di membro fondatore del Congresso (f. 50).

Comunque speriamo che S. E. potrà ritrarre dal futuro Congresso un giusto concetto sull'importanza dello studio della storia musicale in Italia, mentre finora non se ne accorse e non favorì chi all'argomento dedica ogni sua cura senza badare a sacrifizî d'ogni genere. Dico questo perchè l'opportunità che offrono le nostre Biblioteche a ricerche d'altissimo interesse per la storia dell'arte italiana svanisce di fronte ad un regolamento inqualificabile, osservato con un rigore degno di miglior causa; esso non permette agli studiosi il prestito di libri dei quali è estremamente disagevole, se non impossibile, la lettura in locali pubblici. Curiosa cosa!: ciò malgrado vi sono dei galantuomini che hanno la malinconia di lavorare con successo per mettere in luce le glorie del loro paese! O. C.

« Saranno esclusi dalla discussione quei *temi*, che per la loro natura non interessino la maggioranza degli studiosi, proponendosi il Congresso di presentare e avviare alla soluzione problemi d'importanza generale, i quali richiedano l'opera collettiva dei dotti e, all'uopo, l'ajuto di sodalizi scientifici.

« Il Congresso potrà anche dare occasione a *comunicazioni scientifiche*, nelle quali gli autori di qualche opera storica in preparazione, o in corso di stampa, rendano conto de' risultati ai quali sono pervenuti, e, in via sommaria, facciano noti gli argomenti principali che avvalorano le loro conclusioni.

« E saranno, infine, opportuni, talora necessarii, *resoconti* particolari, i quali con forma sobria e densa diano notizia del movimento scientifico delle varie discipline di carattere storico presso le singole Nazioni civili nella seconda metà del secolo che si è testè chiuso.

« Con successive circolari ci proponiamo di diffondere il nostro programma particolareggiato, essendo nostro vivo desiderio di completarlo con que' suggerimenti che potranno venirci dai dotti nazionali e stranieri, i quali desidereremmo prendessero viva parte ad una grande esposizione del lavoro scientifico internazionale. Sarebbe, nondimeno, opportuno che tali temi fossero comunicati al Segretariato Generale del Congresso non più tardi del gennaio del 1902, per essere a tempo distribuiti ai Membri del Comitato, ai quali spetterà esaminarli per l'eventuale coordinamento.

« Fra i propositi del Comitato Promotore ed Esecutivo vi sarebbe pur quello d'inaugurare una *mostra libraria* delle pubblicazioni di carattere storico e di storia delle singole scienze, fatte in Italia, sia da sodalizi scientifici, sia da privati, a cominciare dal 1860 (e anco anteriormente per le serie allora già iniziate); di mettere in chiaro le relazioni fra la scienza nazionale e la straniera, e additarne i progressi e le lacune.

« Per riuscire a tale impresa, che speriamo contribuisca a mantenere sempre più vivi i vincoli scientifici internazionali, e sia altresì di giovamento alla scienza italiana, confidiamo nell'aiuto del Governo, delle RR. Accademie, delle RR. Deputazioni, delle Società Storiche. E ci rivolgiamo anche ai singoli Editori ed Autori, che le loro più importanti pubblicazioni potranno inviare alla Presidenza del Comitato Esecutivo, oppure al Segretariato Generale del Congresso.

« Per cura del Comitato Esecutivo, saranno prese e comunicate a tempo tutte le opportune disposizioni, affinchè i Congressisti abbiano le consuete riduzioni per i viaggi, per i mezzi di trasporto, per le abitazioni, ecc. Nè esso tralascierà di adoperarsi affinchè tali agevolazioni si estendano oltre la città in cui il Congresso avrà luogo.

« E fin d'ora possiamo, senz'alcuna esitazione, promettere che Roma e l'Italia faranno del loro meglio per accogliere degnamente gli stranieri. Il Comune di Venezia ha già decretato liete accoglienze ai Congressisti, che quella città visiteranno nel recarsi a Roma; e la benemerita R. Deputazione di Storia Veneta terrà per essi una seduta d'onore.

« L'alma Roma non solo darà libero accesso ai suoi musei, alle sue gallerie, ai suoi monumenti; ma con l'inaugurazione di nuove ed insigni mostre di arte antica e moderna, di fotografie scientifiche, ecc., dimostrerà come e quanto essa la dominatrice del mondo antico, partecipi al movimento intellettuale che rinnova i popoli moderni.

« Si sono già presi accordi affinchè in occasione del futuro Congresso internazionale si compia uno scavo nel vetusto suolo latino. E se le pratiche già iniziate dal Comitato avranno, come v'è ragione di sperare, buono effetto, il Congresso si chiuderà con una escursione nelle classiche terre di Napoli e Pompei.

« Il Comitato vuole promettere meno di quanto spera compiere. Esso, tuttavia, non crede di dover tacere che avranno luogo a cura della R. Accademia di S. Cecilia alcune esecuzioni musicali di carattere storico, le quali non mancheranno di destare vivo interesse. Non intendiamo che il futuro avvenimento scientifico perda minimamente il carattere di sobria austerità, che è proprio della Scienza: ma, nemici di ogni pedanteria, desideriamo che quello svago, che suole accompagnare ogni Congresso, sia dato da esposizioni d'arte, da visite di musei e di monumenti, da ricreazioni musicali. E porremo ogni studio perchè l'intiero programma sia coordinato ai fini strettamente scientifici del Congresso medesimo.

« Il Congresso s'inaugurerà nella primavera del 1902. Indicheremo con ulteriore avviso i giorni precisi ne' quali esso avrà luogo, poichè desideriamo si tenga in una stagione propizia in cui sia da sperare maggiore il concorso degli stranieri.

« Ci auguriamo che il nostro programma incontri il favore della S. V. e degli autorevoli suoi Colleghi, ai quali la preghiamo darne comunicazione.

« *Il Presidente del Comitato esecutivo:* Conte Enrico di S. Martino
« Assessore municipale di Roma
« Pres. della R. Accad. di S. Cecilia e della Società di Belle Arti.

« *Il Presidente del Comitato promotore:* Ettore Pais
« Prof. ord. dell'Università
« Direttore del Museo Nazionale e degli Scavi di Napoli e Pompei.

« *Il Segretario Generale:* Prof. Comm. Giacomo Gorrini
« dell'Univ. di Roma, Dirett. degli Archivi al Minist. degli Affari Esteri ».

SEZIONE
STORIA DELL'ARTE MUSICALE E DRAMMATICA

Roma, 9 giugno 1901.

Egregio Signore,

« Nel trasmettere alla S. V. la Circolare-Programma del Congresso internazionale di scienze storiche del prossimo 1902, mi pregio di richiamare la sua attenzione sopra la Sezione *Storia dell'arte musicale e drammatica*, che viene ogni giorno più ampliandosi e prendendo solida consistenza, in mezzo alla generale simpatia e alla più benevola aspettativa.

« A tale Sezione intendiamo consacrare le più grandi cure, con l'intento di farla riuscire degna dell'arte e della solenne circostanza.

« Posso dire fin d'ora che la Sezione consterà:

« *A)* di una parte *teorica*: storia e critica dell'arte musicale e drammatica, questioni, voti, proposte, ecc.;

« *B*) di una parte *tecnico-scientifica*, cioè di *questioni scientifiche e tecniche* relative all'arte musicale e drammatica;

« *C)* di una serie di esecuzioni musicali, ed eventualmente, di rappresentazioni drammatiche di carattere storico.

« Aggiungo, inoltre, che altre iniziative, in preparazione, contribuiranno, quali utili complementi, ad assicurare il successo della Sezione.

« Gradirò, pertanto, che la S. V. mi rivolga liberamente tutti i consigli e suggerimenti e proposte che la sua competenza ed esperienza facilmente le detteranno; ed io assicuro che di essi sarà tenuto il maggior conto nella redazione del *programma* della Sezione.

« Nel tempo stesso, rivolgo un caldo appello alla S. V. perchè curi la diffusione del presente invito, in modo che tutti gli istituti ed enti musicali e drammatici dell'Italia e dell'estero, tutti i competenti e gli studiosi dell'arte musicale e drammatica abbiano a iscriversi al Congresso, e a prendere parte, nella prossima primavera, al geniale convegno internazionale in questa città.

« Le offro, frattanto, gli atti della mia distinta osservanza.

« Il Presidente della Sezione
« di Storia dell'arte musicale e drammatica
« E. di San Martino ».

Aggiungiamo che, in conformità della circolare, il Conte di S. Martino ha convocato una speciale commissione a S^a^ Cecilia. Le ha sottoposto le risposte ricevute, le proposte giunte da diverse parti, e si è discusso a linee generali sul programma da stabilirsi. Le deliberazioni adottate essendo soltanto preliminari, non possiamo liberarle per ora alla pubblicità. La Commissione si radunerà ancora in questi giorni una volta, e procederà all'esame di altre proposte per la Sezione musicale e drammatica. Il Conte S. Martino farà poi un viaggio in diverse parti d'Italia e all'estero: e al suo ritorno a Roma, in novembre, riconvocherà la Commissione e stabilirà il programma concreto e definitivo.

Possiamo intanto dire che le adesioni e le iscrizioni della Sezione crescono, e a quelle d'Italia se ne sono aggiunte della Germania e della Francia.

Ermete Novelli e Edoardo Boutet si occupano in ispecial modo del programma drammatico, che avrà una parte notevole.

Terremo i lettori al corrente dello sviluppo della importante Sezione, e frattanto rinnoviamo l'avviso che per iscriversi occorre indirizzare l'adesione al *Segretariato Generale del Congresso presso la R. Accademia di S^a^ Cecilia, Roma, Via de' Greci, 18,* unendo la quota d'iscrizione in lire *dodici,* e aggiungendo lire *tre* per avere diritto al *ricordo commemorativo del Congresso* (riproduzione artistica in argento di *una antica moneta romana*).

Chi pagherà lire *cinquanta* sarà *Socio fondatore del Congresso.*

Gl'iscritti riceveranno, a suo tempo, la tessera di riconoscimento, gli stampati per le riduzioni e facilitazioni di viaggio, e, in ultimo, il volume degli *atti* del Congresso.

⁂ *Congresso Internazionale di Scienze storiche.* — Roma, primavera 1902.

Roma, li 8 agosto 1901.

Egregio Signore,

Con circolare 9 giugno u. s. ho annunziato che nel prossimo Congresso internazionale storico (Roma, aprile 1902) una importante sezione, la XVIII, sarà esclusivamente dedicata alla *« storia dell'arte musicale e drammatica »,* e ne accennai per sommi capi il programma.

Costituitosi poco dopo il Comitato provvisorio della sezione fra le varie proposte esso ha preso in considerazione la seguente:

« *Esposizione storica delle rappresentazioni teatrali, nella produzione, negli autori, nelle sale, nei palcoscenici, negli attori, nei costumi, nelle tele, negli accessori, nei manifesti*, ecc. ».

Il solo enunciato vale a dimostrare come una tale esposizione potrebbe riuscire varia ed interessante. La vastità del còmpito potrebbe bensì far guerra al successo; ma, riassumendo il tema per sommi capi ed esprimendolo nei suoi dati più caratteristici, si potrebbe averne un'idea che fosse sintetica senza cessar di essere pittoresca ed educatrice.

Si dovrebbe dunque astrarre, in massima, dall'antichità, senza rinunciare a comprendere dell'antico teatro quei saggi che non esigessero eccesso di studi e di ricerche, e limitarsi a risalire alle origini del teatro moderno, sia comico, tragico, drammatico, che musicale e coreografico. Un rapido cenno della trasformazione dal teatro classico al medioevale potrebbe essere dato con qualche illustrazione grafica, per venire a una specifica raccolta di documenti, dal Rinascimento sino ai giorni nostri, riproducendo e riunendo quanto sia possibile comprendere nelle varie forme delle rappresentazioni tipiche.

Ad esempio: la pastorale italiana e le danze, i comici italiani in Italia ed in Francia, il teatro di Shakespeare, il teatro di Molière, le commedie italiane nelle corti principesche ed ecclesiastiche, le prime e le successive forme del melodramma, i primi balli spettacolosi, le riproduzioni auliche di spettacoli antichi, le rappresentazioni di gala, allegoriche, patriottiche, sino alle forme attuali dei diversi generi di arte teatrale.

Tutto ciò affidato a qualunque genere di documenti, grafici, plastici, letterari, originali e riproduzioni in stampe, disegni, macchiette in rilievo, bozzetti scenografici, attrezzi, copioni di opere celebri, partiture, strumenti, ritratti, ecc., che verrebbero ordinati e coordinati in ragione dei tempi e dei luoghi, in modo da dare un'idea approssimativa della trasformazione dei vari generi, e ricordarne le fisionomie nei tratti salienti.

Gli archivi dei grandi teatri, gli archivi storici, i gabinetti di stampe, le biblioteche, gli antiquari, gli amatori di cose vecchie e curiose, dovrebbero prestarsi alla costituzione di questa esposizione, la quale consentirebbe anche parziali mostre collettive di ogni suo ramo e la esplicazione di complete cronistorie, sia locali che individuali.

Tale *esposizione* — una particolare sezione della quale sarebbe dedicata alla memoria di Giuseppe Verdi (*esposizione verdiana*) — non potrebbe farsi senza il volenteroso concorso delle persone e degli istituti e società che sono in grado di facilitare il còmpito al Comitato o di assumersene una parte.

Prego, pertanto, la S. V. di volere nel più breve tempo possibile cortesemente indicarmi se intenda prendervi parte, o prestarvi la Sua efficace cooperazione, e in quale modo e misura.

Dipenderà dalle categoriche risposte che ci giungeranno il decidere se potremo attuare questa geniale ed originale iniziativa in onore dell'arte italiana, o se dovremo, nostro mal grado, e con vivo nostro rincrescimento, rinunciarvi.

Gradisca frattanto, Chiarissimo Signore, gli atti della nostra particolare osservanza.

Il Comitato provvisorio della sezione dell'arte musicale e drammatica:

Presidente: E. di San Martino e Valperga.

Membri: Ermete Novelli — Filippo Marchetti — Stanislao Falchi — Primo Levi — Edoardo Bonet — Alessandro Vessella — Riccardo Gandolfi.

Segretario: Alessandro Parisotti.

Risposta:

Al Prof. A. Parisotti, *Segretario del Comitato della sezione musicale e drammatica.* R. Accademia di S. Cecilia, Via dei Greci, 18 — Roma.

*** *Revue d'histoire et de critique musicales*, principalement consacrée à la musique française. Publication mensuelle honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

« Paris, 8 juin 1901.

« *Monsieur*,

« Au nom des collaborateurs de la « Revue d'histoire et de critique musicales » dont vous trouverez la liste ci-jointe, nous avons l'honneur de vous informez que nous demandons aux Maîtres les plus connus de l'art musical (hors de France) de vouloir bien nous donner une réponse à la question suivante:

« *Quelle est votre opinion sur les œuvres musicales de M. Saint-Saëns? Quelles sont celles de ses compositions qui vous paraissent le plus dignes d'estime? Quelle place attribuez-vous à M. Saint-Saëns dans l'histoire de la musique au dix-neuvième siècle?*

« Nous ne cherchons pas des éloges courtois, mais une opinion sincère de Maîtres autorisés.

« Si vous voulez bien nous envoyer quelques lignes de réponse (développée et motivée, ou bien courte, comme vous jugerez bon), nous serons heureux de les insérer prochainement dans un numéro spécial qui vous sera envoyé.

« Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de notre haute considération et de nos sentiments les plus dévoués.

« Pour la *Revue d'histoire et de critique musicales*

« J. Combarieu, *Directeur*,

« *Professeur agrégé de l'Université* ».

P. S. En publiant votre réponse, nous serions heureux d'y joindre une note sur vous même, si vous le permettez et si vous voulez bien nous indiquer, pour éviter des erreurs: 1° les lieu et date de votre naissance; 2° vos titres officiels et vos fonctions actuelles; 3° la date *exacte* de vos principales compositions ou publications (avec tous renseignements que vous jugeriez utiles); 4° votre adresse et, si possible, votre photographie.

Prière d'adresser avant le 15 juillet à M. le Prof. Jules Combarieu, 22, rue de Tocqueville, Paris. — Les réponses sont reçues en français, allemand, anglais ou italien.

*** Jan Blochx è succeduto al Benoit come direttore del Conservatorio di Anversa.

*** Chicago avrà fra non molto una nuova sala da concerti del costo di 300.000 dollari.

*** Una scuola accademica, detta *Conservatorio Giuseppe Verdi,* è stata aperta a Brema sotto la direzione della signorina A. di Catalto.

*** Il sig. F. Mendelssohn ha donato al Museo di strumenti musicali di Berlino una collezione di 400 ritratti di musicisti.

Necrologie.

*** Giorgio Vierling, stimato compositore di musica da camera, oratorii e cantate.

*** Jvar Hallström, compositore svedese assai noto.

*** John Stainer, compositore e professore di musica a Oxford.

*** G. C. Gurlitt, compositore e direttore di musica.

*** Alfredo Piatti, celebre violoncellista, morto il 18 luglio nella villa Lochis alla Crocetta di Mozzo, presso Bergamo. Era nato a Bergamo l'8 gennaio 1822.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Annunzio (D') G., *In morte di G. Verdi*; canzone preceduta da un'orazione ai giovani. In-4°. — Milano. Fratelli Treves. — L. 1.

Boni O., *Verdi: l'uomo, le opere, l'artista*. 1 vol. in-16° fig. — Parma. Battei. — L. 1.

Pizzi I., *Ricordi Verdiani inediti*, con 11 lettere di G. Verdi ora pubblicate per la prima volta. In-16°. — Torino, Roux e Viarengo. — L. 1.

Soffredini A., *Le opere di Verdi*. Studio critico analitico. 1 vol., in-8°. — Milano. C. Aliprandi. — L. 5.

Tabanelli N., *Il codice del teatro*. 1 vol., in-16°. — Milano. U. Hoepli. — L. 3.

Torchi L., *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*. 1 vol., in-8°. — Torino, Bocca. — L. 6.

Verdi Giuseppe. Biografia. In-16°. Bibl. del Popolo. — Milano, Sonzogno. — L. 0,15.

FRANCESI

Aubert Ch., *L'art mimique, suivi d'un Traité de la Pantomime et du Ballet*. 1 vol., in-8°. — Paris. A. L. Charles. — Fr. 5.

Bruneau A., *La musique française*. 1 vol. in-8°. — Paris. E. Fasquelle. — Fr. 3,50.

Jadassohn S., *La basse continue*. Une instruction pour l'exécution des parties chiffrées dans les chefs d'œuvres des anciens maîtres. 1 vol., in-8°. — Paris. Lib. Fischbacher. — Fr. 5.

— *Thèmes et exemples pour l'étude de l'harmonie*. Supplément au Traité d'Harmonie. In-8°. — Paris. Fischbacher. — Fr. 2,25.

Mahillon V. C., *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental (historique et technique) du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles*. 3e vol., nos 1322 à 2055, in-8°. — Gand. Ad. Hoste. — Fr. 5.

Richter E. F., *Exercices pour servir à l'étude de l'harmonie pratique.* Extraits du « Lehrbuch der Harmonie ». Traduit par G. Sandré. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Soubies A., *Histoire de la musique en Belgique.* Tome II. *Le XIX*^{e} *siècle.* 1 vol., in-12°. — Paris. E. Flammarion. — Fr. 2,50.

TEDESCHI

Batka R., *Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen.* In-8°. — Prag. J. G. Calve.

Berlioz H., *Die Kunst des Dirisierens.* In-8°. — Heilbronn. C. J. Schmidt.

Eitner R., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh.* In-8°. 3. Bd. — Leipzig. Breitkopf.

Heim E., *Neuer Führer durch die Violin-Litteratur.* In-8°. 2. Aufl. — Hannover. L. Oertel.

Jadassohn S., *Generalbass. Eine Anleitg. für die Ausführg. der Continuo-Stimmen in den Werken der alten Meister.* In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

— *Musikalische Kompositionslehre.* 4. Bde. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

— *Die Lehre vom reinen Satze in 3 Lehrbüchern.* In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Jahrbuch f. Deutschland Männergesangvereine 1901. 1. Jahrg. In-8°. — Leipzig. A. Spitzner.

Kofler L., *Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger*, etc. etc. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Kross E., *Ueber das Studium der 24 Capricen Paganini's u. die Art u. Weise, wie diese durch Paganini's Hand- u. Armstellung auch v. kleineren Händen überwunden werden können.* In-4°. — Mainz. B. Schott.

Lehne's Musiker-Notizbuch. 1901. In-16°. — Annover. Lehne u. Co.

Marx A. B., *L. van Beethoven. Leben u. Schaffen.* 5. Aufl. In-8°. — Berlin. O. Janke.

Merian H., *Geschichte d. Musik im 19. Jahrh.* — Leipzig. H. Seemann.

Mey C., *Die Musik als tönende Weltidee. Versuch e. Metaphysik der Musik.* In-8°. — Leipzig. H. Seemann Nachf.

Molitor P. R., *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Röm.* In-8°. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Nagel W., *Zur Geschichte der Musik am Hofe V. Darmstadt.* In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Pietzsch H., *Tie Trompete als Orchester-Instrument u. ihre Behandlung in den verschiedenen Epochen der Musik.* In-4°. — Heilbronn. C. F. Schmidt.

Pochhammer A., *Musikalische Elementar-Grammatik. Praktisch-teoret.* In-8°. — Leipzig. H. Seemann.

Richter A., *Aufgabenbuch zu E. Fr. Richters Harmonielehre*. 16. Aufl. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

— *Die Elementarkenntnisse der Musik*. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Richter E., *Die praktischen Studien zur Theorie der Musik*. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Riemann H., *Katechismus der Musikgeschichte*. — Leipzig. M. Hesse.

Ritter H., *Ueber die materielle u. soziale Lage des Orchestermusikers*. In-8°. — München. M. Poessi.

Seidl A., *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*. In-8°. — Berlin. Harmonie.

Seydler Th., *Material f. den Unterricht in der Harmonielehre*. 2. Aufl. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

INGLESI

Chapin A. A., *Masters of Music, their lives and works*. In-12°. — New-York. Dodd, Mead and Co. — Doll. 1,50.

Henderson W. J., *The Orchestra and Orchestral Music*. Portraits. In-8°. — London. F. Murray.

Mees A., *Choirs and Choral Music*. In-12°. — New-York. Scribner. — Doll. 1,25.

Reeves' Musical Directory 1901. In-8°. — London. W. Reeves.

Runciman J. F., *Old Scores and New Readings*. 2d edit. In-8°. — London. Unicorn Press.

Tapper T., *First Studies in music biography*. In-16°. — New-York. Theodore Presser. — Doll. 1,50.

Yernham J. F., *First Steps in the Harmonisation of Melodies*. In-8°. — London. Novello.

Wilhelmj A. and Brown I., *A Modern School for the violin*. — London Novello.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Andreoli Guglielmo. — Op. 22. *Tre pezzi per P.forte a quattro mani.* — Milano. G. Ricordi.

Musica di stile facile, che non aggiunge nulla alla produzione dell'Andreoli. Il quale nella *Danza polacca* non seppe evitare la ripetizione di cose già dette da Chopin; anche la Canzone *Rimembranze* e la Gavotta non offrono idee nuove.

Bossi M. Enrico. — Op. 122. *Album pour la Jeunesse.* — N. 1. *Caresses.* — N. 2. *Souvenir.* — N. 3. *Scherzando.* — N. 4. *Nocturne.* — N. 5. *Babillage.* — N. 6. *Gondoliera.* — N. 7. *Valse Charmante.* — N. 8. *Berceuse.* — Lipsia e Milano. Carisch e Jänichen.

I pianisti poco avanzati saranno grati al Bossi del regalo di queste pagine di facile esecuzione, che il lodare torna inutile; tutti sanno con quanta finitezza il fecondo compositore tratti i piccoli soggetti, nè egli prende la penna per ripetere sè stesso.

Gentilli D. — « *Gorgheggio* » *per Violino solo.* — Trieste. C. Schmidt.

Una delle solite bizzarrie di stile imitativo non legittimata da un contenuto musicale.

Hubay Jenő. — Op. 89. *Dix Études concertantes pour le Violon.* — Leipzig. Rob. Forberg.

Da segnalare questi studi, buoni per tecnica, stile scorrevole e di brillante effetto.

Martucci Giuseppe. — Op. 78. *Tre piccoli pezzi per P.forte.* — Leipzig e Milano. Carisch e Jänichen.

Nella *Serenata*, la melodia pur serbando il carattere di facile cantabilità, si discosta dal comune per la varietà del ritmo. Il titolo di *Minuetto* dato al secondo pezzo non deve spaventare i nemici delle arcadiche imitazioni dell'antico; se ne ha un'impressione di dolcezza e di raccoglimento. Infine il *Capriccio* seduce per quella grazia personale che il Martucci dimostrò nel genere scherzevole fin dalle prime composizioni giovanili.

Mascagni Pietro. — *La Gavotta delle bambole*, per Quintetto a corda o P.forte solo o a 4 mani. — Trieste. Carlo Schmidt.

Non c'è nè carattere, nè spirito, nè buon gusto nell'armonia.

Reger Max. — Op. 39. *Drei sechsstimmige Chöre für 1 Sopran, 2 Alt, 1 Tenor, 2 Bass.* — N. 1. *Schweigen.* — N. 2. *Abendlied.* — N. 3. *Frühlingsblich.*

Op. 46. — *Phantasie und Fuge für Orgel.*

Op. 47. *Sechs Trios für Orgel*: Canone, Giga, Canzonetta, Scherzo, Siciliana, Fuga. — München. Jos. Aibl.

Max Reger, la cui attività produttrice seguiamo con compiacenza, conta fra i più promettenti dei giovani artisti tedeschi. Le composizioni corali attestano l'attitudine a trattare i vari generi; quelle per organo meritano in particolar modo l'attenzione dei lettori: al culto aristocratico dello stile vi si aggiunge un calore giovanile che le distingue da tanta musica dotta e accademicamente fredda. Se i *Trii* sono scritti in uno stile semplice, invece la *Fantasia* e *Fuga* (Op. 47) sul tema suggerito dalle lettere componenti il nome di Bach è opera d'artista raffinato che non teme il difficile, senza però far della tecnica lo scopo dell'opera d'arte. Insieme colla *Sonata* per Violino e P.forte « annunziata lo scorso autunno » è l'opera più forte ed elaborata del Reger: l'artista sa che ha da far qualche cosa di grande e vi si accinge con entusiasmo e con nobiltà d'ingegno che desta sincera ammirazione in un giovane ventottenne. E questo per consenso dei critici e del pubblico in Germania.

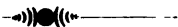
Ricci Vittorio. — Melologhi: *Il Guanto.* — *Armonia.* — Firenze. Ed. Sciabilli. — Pastelli musicali: *The Chimeras.* — *Goblin Market*, Cantata. — London. Joseph Williams.

Nel melologo riuscì al compositore di ben conciliare la forma musicale col testo; però in quanto a pensiero ci voleva qualche cosa di più impressionante per tradurre la poesia di Schiller: debolezza che incontrasi in *Armonia* — parole di G. Marradi. In generale la musica del Ricci è melodica e accurata nello stile, se non personale; talora caratteristica come nel principio della Cantata, la quale non cresce d'attrattiva nella seconda parte.

Strauss Richard. — Op. 40. *Ein Heldenleben.* Trascrizione per P.forte a 4 mani o per due pianoforti a 4 mani di Otto Singer. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Su di *Una vita d'eroe*, l'ultimo dei poemi musicali di R. Strauss, la critica si pronunziò con riserbo e in forma indecisa. A differenza di « *Also sprach Zarathustra* », una di quelle opere che nel loro indirizzo o si accettano o si respingono del tutto, esso non presenta — almeno ad una prima audizione — l'unità di carattere del poema suddetto o di *Till Eulenspiegel.* Accanto a pagine molto straussiane — ci si conceda l'espressione — per l'effetto strumentale o per la polifonia elaboratissima (tali la quarta parte « Le lotte dell'eroe » e la quinta « Le opere pacifiche dell'eroe » — uno splendido cantabile costrutto su più di venti temi tratti dalle opere anteriori di Strauss) altre ve ne sono di classica

semplicità. Poichè non è qui il luogo di esaminare il poema in sè, il che richiederebbe uno studio esteso anche sugli altri poemi di Strauss, ci limitiamo a raccomandarne la lettura nella trascrizione per due pianoforti, la quale va considerata piuttosto quale mezzo di preparazione all'audizione orchestrale anzichè quale musica da eseguire al pianoforte; il colore orchestrale è, a parte lo scopo estetico, necessario alla chiara comprensione della polifonia. Però anche la semplice lettura al pianoforte dimostra a favore di Strauss la musicalità delle sue sinfonie a programma e quanto errino coloro che in lui vedono solo un creatore di nuovi effetti orchestrali. Speriamo che non abbia a essere lontano il tempo in cui vengano eseguite in Italia e dal pubblico comprese le opere geniali d'un musicista che è alla testa del movimento musicale odierno.

Quale aiuto all'analisi di *Ein Heldenleben* raccomandiamo l'eccellente guida tematica di Friedrich Rösch, pubblicata dallo stesso editore, e della quale esiste pure una traduzione francese di E. Closson.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile*.

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Les Chants de la Liturgie de St. Jean Chrysostome dans l'Église Bulgare.

Le peuple bulgare a le sentiment, la passion même de la musique; il se montre, à bon droit, fier et très fier de ses airs nationaux comme de sa nouvelle et florissante littérature; aussi bien, a-t-il tort de ne pas attacher le même intérêt à sa musique religieuse.

A ce sujet, c'est en vain que les Bulgares prétendent s'autoriser de certains actes de vandalisme pour expliquer l'absence de documents propres à justifier, chez leurs ancêtres, l'existence d'un art musical indépendant de celui des autres peuples. L'on serait mal venu de vouloir mettre en doute les autodafés des Hilarion et des Joachim (1): convient-il davantage d'en exagérer la portée réelle? Les Serbes, non plus que les autres peuples slaves de la Péninsule, n'ont pas de semblables griefs à jeter à la face des Grecs modernes, et cependant ils sont tout aussi pauvres en documents sur l'histoire de leur musique sacrée.

Au cours de longues et minutieuses recherches, il m'a été donné de consulter, soit en Bulgarie, soit en Turquie, trois cents et quelques

(1) Cf. Leger, *La Bulgarie*, pagg. 50-51.

manuscrits liturgiques slaves. A part deux exceptions, dont il sera parlé plus loin, aucun de ces ouvrages ne portait trace de notation musicale particulière.

Au fait, les Slaves ayant reçu leur liturgie de Byzance, est-il vraisemblable qu'ils n'aient pas également accepté d'elle, les chants religieux qui en font partie intégrante?

La tradition musicale des Byzantins nous a été conservée dans ses principaux éléments grâce à leurs notations figurées ou séméiographiques.

La séméiographie primitive, dérivée elle-même des signes prosodiques grecs, et non pas, comme on l'a cru fort longtemps, des caractères démotiques égyptiens, exprimait le simple récitatif des épîtres et des évangiles. Revêtant bientôt une forme plus analytique, cette première écriture musicale servit de fondement à toutes les notations de même genre employées dans les différentes confessions chrétiennes (1).

Chez les Grecs en particulier, on vit se former presque simultanément deux systèmes analogues: la notation *Hagiopolite* ou *Damascénienne*, et la notation restée très longtemps inconnue que j'ai baptisée du nom de *Constantinopolitaine* (2).

Au X^{e} siècle, les Russes embrassent la foi chrétienne et reçoivent de Byzance leur clergé, leur liturgie et leurs chants.

Sur ces entrefaites, l'influence du monarchisme palestinien devient telle, que le *typicon* de St. Sabbas et, par suite, la notation *Hagiopolite* sont introduits dans S^{te} Sophie, et peu après, adoptés dans toutes les églises de l'empire.

Restés, de prime abord, étrangers à ce mouvement, les Russes ne laissèrent point d'employer la notation de Constantinople qu'il est aisé de reconnaître aujourd'hui dans l'écriture musicale des Raskolniks.

Par contre les Slaves de la Péninsule, définitivement asservis au pouvoir de Byzance sous le règne de Basile II, se voient contraints d'employer dans leurs principaux chants liturgiques, avec la notation *Hagiopolite*, le texte grec lui-même.

---

(1) Cfr. *Byzantinische Zeitschrift*, VIII, 1, pagg. 144-146.

(2) Cfr. « Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople », 1899.

Quelque singulière que puisse paraître cette assertion, elle n'en est pas moins fondée sur deux documents de haute valeur: le *Synodique* de Boris, conservé à la Bibliothèque Nationale de Sofia (1), et le Ms. N. 31 du monastère bulgare de Batchkovo.

Dans le premier manuscrit, rédigé en paléo-slave, le texte chanté fait exception: il est écrit en grec et la notation est celle de Jean Damascène. Le Ms. de Batchkovo est un codex liturgique du XIV^e^ siècle dont les titres et sous-titres sont en slave alors que le texte musical est grec et la notation celle de Jérusalem également.

La situation religieuse des Jugo-slaves déjà fort précaire sous les empereurs byzantins, fut bientôt modifiée par la domination musulmane, qui supprima successivement toutes les églises autocéphales au profit de l'Église grecque de Constantinople.

L'Église bulgare de Tirnovo fut la première sacrifiée (1393) et réunie à celle de Constantinople bien avant la chute de l'empire.

Supprimée à son tour vers 1469 et rétablie après un siècle, l'Église d'Jpeck perdit de nouveau son autonomie en 1765: le patriarche de Constantinople Samuel en avait acheté la suppression à la Porte, 35000 aspres.

Deux années plus tard, le patriarcat d'Ochrida disparaissait grâce à la même influence.

Au milieu de ces nombreuses vicissitudes le haut clergé slave ne fut pas le seul éliminé en vue de l'unité ecclésiastique grecque dans toute la Péninsule,

Le philétisme cependant l'emporta; sous l'impulsion de ce sentiment, de grandes évolutions religieuses et politiques s'accomplissent soudain: après la période d'asservissement, voici venir celle de la libération.

Les Serbes sont les premiers à s'affranchir, les Bulgares suivent leur exemple et en 1870, obtiennent de la Porte un firman qui consacre de nouveau leur autonomie religieuse.

Dès l'origine de leur lutte séparatiste avec le Patriarcat Œcuménique, les Bulgares reprirent possession de leur ancienne langue

(1) Le *Synodique* de Boris date du XIII^e^ siècle mais il n'est, apparemment, qu'une copie d'un texte plus ancien.

liturgique. Dans l'intervalle de 1857 à 1875 trois chantres expérimentés, Jean Selvievtss, J. Harm et F. Dibitriana, dotent leur Église de nouvelles éditions de chants sacrés après avoir adapté au texte slave les mélodies et la notation des Grecs modernes (1).

Je n'ai pas à entreprendre ici l'examen critique de ces diverses adaptations musicales; mon but est plus spécial et se restreint à l'étude des mélodies ordinaires de la liturgie dite de S[t] Jean Chrysostome. Beaucoup de ces chants n'ont été conservés que par la seule tradition orale; il devient opportun de les publier sans retard.

Monsieur Manassi Pope Thodoro l'a fort bien compris, mais son travail manque d'exactitude (2); il m'a donc paru bon de le reprendre en sous-œuvre en me fondant sur la haute expérience du R. P. Christophe Portalier.

Les chants exécutés pendant la célébration de la liturgie grecque de S[t] Jean Chrysostome peuvent se diviser en deux catégories. La première comprend les mélodies traditionnelles plus spécialement désignées sous le nom générique de λειτουργικά = liturgiques, tels les trois refrains qui accompagnent les antiennes du commencement de la messe: ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου, chez les Slaves Молитвами Богородици, Σῶσον ἡμᾶς υἱὲ Θεοῦ = спаси ни сине Божій, le Μονογενὴς υἱός = Единородний сине, l'Εἰσοδικόν = входь, le τρισάγιον = трисрятоѝе, l'*alleluia* de l'Épître et de l'Évangile, le πατέρα υἱόν = отца и сина, le Σε ὑμνοῦμεν = тебе поемь, les versets Εἷς Ἅγιος εἷς Κύριος = Единь свять, Εἴδομεν τὸ φῶς = Видсхом свѣт ъстинни, τὸ ὄνομα Κυρίου = Буди імia Господне.

La seconde catégorie renferme le χερουβικόν = Иже херувими, le κοινωνικόν = причастни et l'Ἄξιον ἐστίν = Достойно есть

(1) Jean Selvievtss publia à lui seul, la plus grande partie des ouvrages de chants liturgiques: Une *Anthologie* (Imprimerie Tadée Davitchian, Constantinople, 1857); un *Doxastarion* (Impr. Nat, Constantinople, 1864); un *Stichèrarion* (Typogr. du journal *La Macédoine*, Constantinople, 1868); un *Minaion* (Typ. du journal *La Macédoine*, Constantinople, 1869). — Jean Harm édita *Les offices chantés de la Semaine Sainte* (Impr. du journal *La Macédoine*, 1869). — T. Dibitriana publia un *Anastasimatarion* (Constantinople, 1872). — Les ouvrages de chant liturgique publiés de nos jours dans la Bulgarie, le sont généralement en notation européenne.

(2) Божественнéа Литургia, Пловдивъ, 1897. Le même auteur a également publié en notation européenne un *Stichèrarion* (Moscou, 1898).

remplacé aux fêtes de N. Seigneur et de la S[te] Vierge par l'*hirmus* de la neuvième ode des laudes, et aux messes de S[t] Basile par l'*hirmus* 'Επὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη = О тевѣ радуется (1).

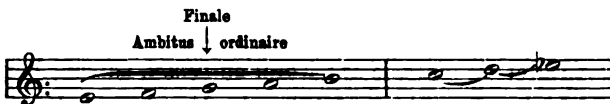
Ces mélodies appartenant à un genre particulier dit *papadique*, ont de ce chef, un caractère moins traditionnel que les précédentes; le premier chantre venu se fait un jeu de les modifier à son gré, le plus souvent, dans le seul but d'afficher ses propres talents de compositeur.

A la vérité, ce ne fut pas trop le cas chez les Bulgares, mais par contre, à Svéti Kral de Sofia, à Svéta Bogoroditza de Philippopoli, et dans nombre d'églises de la Principauté, on goûte fort, depuis peu, les messes harmonisées par les musiciens de Pétersbourg et de Moscou !

De tous les chants liturgiques bulgares, ceux de la première catégorie attestent le mieux leur origine; l'analogie avec les airs grecs est même sur le point d'être parfaite en plus d'un cas: dans Виде хомъсвѣтъ истинни et Буди ймiа Господне par exemple.

Le mode généralement employé dans ces chants liturgiques est celui du 2[ème] *échos* considéré par les Byzantins comme le plus noble et le plus harmonieux.

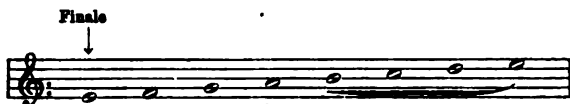
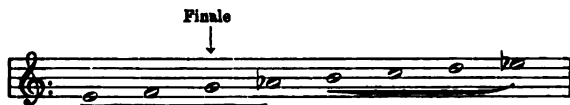
Ce mode ayant une nature toute spéciale, il ne sera pas inutile de donner ici quelques renseignements à son sujet.

L'échelle normale du 2[ème] *échos* comprend la quinte *mi-si*: au delà de la sixte, on retombe dans le second mode plagal; en ce cas, le *mi* supérieur est bémolisé.

Comparés avec ceux de notre gamme tempérée, les intervalles de cette échelle présentent de curieuses particularités: l'intervalle *sol-la* est sensiblement de 3/4 de ton et le degré suivant *la-si*, de 5/4 de ton.

Par un phénomène assez naturel, ces différences d'intervalle im-

(1) Je passe sous silence les τυπικά et les Μακαρισμοί bien que la mélodie en soit fort belle; les Bulgares comme les Grecs ne les chantent plus qu'à de rares exceptions.

posées par la *loi d'attraction* mélodique, et parfaitement sensibles à l'oreille lorsqu'on entend un *solo*, voire un *duo* de chantres exercés, disparaissent ou se modifient profondément dès qu'il s'agit d'une exécution en chœur; et cela, tout aussi bien chez les Grecs que chez les Bulgares.

Ces particularités d'intervalle disparaissent-elles, on passe alors dans le ton *légétos* (λέγετος), autre échelle commune au deuxième *échos* et proche parente du dorien antique:

La modification de ces mêmes intervalles s'accomplit de trois manières: en premier lieu, le *la* est simplement bémolisé, on obtient de la sorte l'echelle

dont le chant des *répons* et celui de l'*alleluia* offrent des exemples.

Dans le second cas, plus particulier aux Bulgares, le *fa* est surélevé d'un demi ton. Le *la* et le *mi* supérieur redeviennent naturels; on retombe ainsi dans le *sol majeur* de la musique européenne.

Toutefois le passage en *sol majeur* reste assez souvent indécis, incomplet, ce qui donne naissance à une gamme hybride dans laquelle le *fa* est naturel ou *dièze*, le *la* naturel ou *bémol*, suivant l'attraction mélodique. Je signalerai, à ce sujet, les airs Молитвами Богородици, спасини сине Божій et святи Боже empreints tous trois, du plus pénétrant caractère d'humble et instante invocation, le свять, mélodie sublime de respect et d'adoration, le Хвалите Господа, chant de la plus religieuse suavité, véritable modèle du genre *papadique*.

Dans tous ces chants liturgiques le rhythme est simple comme la trame mélodique; la mesure à deux temps est la seule usitée: le rhythme égal convient d'ailleurs essentiellement à la musique sacrée par sa simplicité, sa noblesse et sa majesté.

Ces mélodies traditionnelles ont, dans leur ensemble, un je ne sais quoi d'archaïque, de naïf, d'étrange parfois, qui en fait le charme et la poésie. A part l'hymne des chérubins et la *Communion* où les neumes et les vocalises peuvent se donner libre cours, la musique en est purement syllabique; elle étreint les paroles et en fait jaillir les formes et les formules qui doivent servir à traduire le texte.

Il semble à première vue que cette sujétion verbale doive porter atteinte à l'éclat mélodique: en réalité, elle demeure, au point de vue esthétique, la source naturelle et féconde de la véritable expression. Quel art que celui de concentrer un sentiment, une émotion, l'infini des mystères religieux dans les courbes gracieuses d'une simple phrase musicale!

On se demandera sans doute s'il ne serait pas mieux d'harmoniser cette messe. — En principe, la polyphonie est contraire aux tonalités byzantines. Harmonisée, la liturgie bulgare perdrait, à n'en pas douter, le charme qu'elle doit à son naturel et à sa simplicité; mais, conservant toute sa religiosité elle acquerrait aussi, par là, un caractère de haute noblesse qui la rendrait digne de supporter la comparaison avec les liturgies russes les plus justement célèbres.

P. J. THIBAUT.

Chants Bulgares
de la Liturgie de St. Jean Chrysostome.

Répons.

Le Chœur — Le Prêtre

Прѣсвятая Бородиц е спа си нась Христу Вогу предади-мь

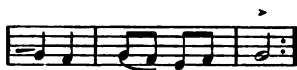
Le Chœur

Те-вѣ Гос-по - ди

1ère Antienne.

Moderato gracioso.

Мо литва ми Во - го-ро - ди ци спа - се спа се

- на - сь

(3 fois, la 4.ème fois:)

Мо ли тва ми Бо - го ро

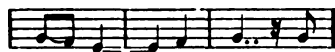
Rallentando.

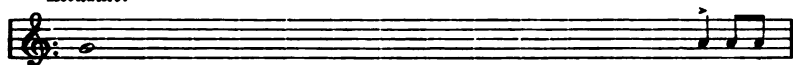
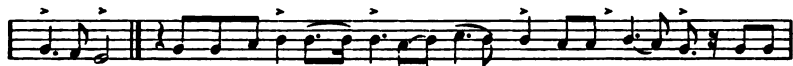
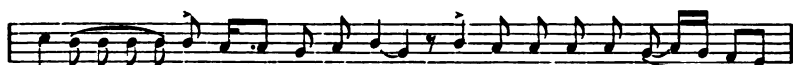
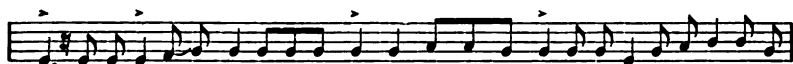
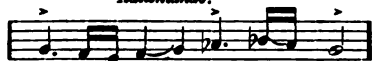
ди ци спа - се спа си - на - - - сь.

2ème Antienne.

Moderato espressivo.

Спа си - ныі сине Во - жій воскре сий

изъ мертвихь по ющи яти: ал ли - лу - і а

Variante pour les jours de la semaine.

3ème Antienne.
Recitativo.
СлаваО т цну и Сину й Святому духу и нинѣ и при сно и во вѣки вѣ-
ковь аминь Е ди но родний сн не, и слове Божийвезьмертеньснйи из-
во ли вий спа-се-ни я нашего ра - - ди, воп ло тити-ся оть свя-
ти я во-го роди ци иприсно-дѣ-ви Марiи, непреложново яе ло
вѣ яи ви ся, рас пинсяже хрiсте во же смертiю смерть попра - -
вий единь сий святия троици спросла вляемий О му и святому ду ху спа
Rallentando.
си Нась - - -
Petite Entrée.
Andante.
Прiи - ди - - те по кло ним - ся и при па - демь
- - ко христу спа си ни etc.
(on répète la 2.ème Antienne).

Trisagion.

Le Diacre.

Alleluia.

Répons de l'Évangile.

Répons de la Grande Ekténie.

Hymne des Chérubins.

ви ми хе ру - ви ми тай - но
о - вра зу ю ще тай но о вра зу - ю ще
тай - но о вра зу ю - ще и жи вот - во - ря -
щей тро - - - и цѣ тро - и
цѣ трисвя - ту ю пѣ снь припѣ ва - ю - ще,
трисвя ту ю пѣ снь при пѣ ва ю - це три свя ту ю
пъ снь припѣ ва - ю ще. Вся - ко - е ни нѣ ни
нѣ жи - тей с - ко - е нинѣ жи тей ско - е от -
ло жимь по пе - яе нї - е от ло жим по пе яе
Allegretto.
ние от - ло жим по пе яе - ни - е. Я - ко да ца

Avant le Symbole.

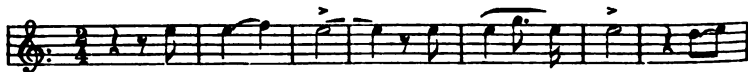
Préface.

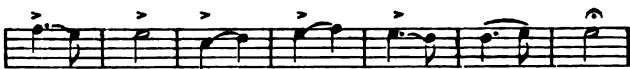
Trisagion.

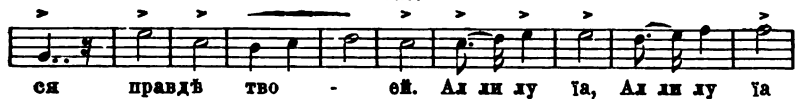
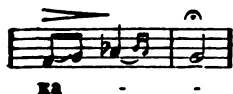
Adagio.

Après la Consécration.

Tropaire à la Sainte Vierge.

Avant la Communion du Prêtre.

Communion.

Affettuoso. P. P.
Хва - ли те гос по - да сьне - весь
хва ли те го виш - ний, ъхва ли те го -
вси ан - ге - ли - е - го хва
ли те е го вся си -
Più vivo.
ли е - - го те - ве подо - ва
сть пе сень во - - - - - -
- гу ал ли лу - и - а, ал - - ли - лу
- - и - а ал - ли - - - лу - -
- и - а - - -

Après la Communion des Fidèles (Verset).

Postcommunion.

Avant le Renvoi des Fidèles.

Hirmus propre à la Liturgie de St. Basile.

- - весь - со - дѣ - - - ла о те-
вѣ ра ду - ет ся бла го датн а - я вся
ка я тва - рь - - - сла - ва те вѣ - - -

Il "Miserere" in Mi minore di Jacopo Tomadini.

Nel fasc. 4°, vol. VI (1889) di questa *Rivista,* ho dedicato un breve studio al celebre musicista cividalese, tessendone a larghi tratti la biografia e trattenendomi specialmente sul suo Oratorio « *La Risurrezione del Cristo* ». Quest'opera, una delle poche del maestro che abbian veduta la luce per le stampe, fu giudicata ricca di bellezze artistiche e potè essere apprezzata in grazia delle esecuzioni accuratissime che ebbe a Firenze e a Cividale in circostanze assai favorevoli. Ma non si può, dall'esame di essa soltanto, farci un concetto completamente giusto del merito del Tomadini. La « *Risurrezione* », come fu scritto, risale al 1864 e si può dire un lavoro relativamente giovanile. Da quell'anno in poi, fino all'ultimo istante della sua vita, il Nostro non cessò mai dal comporre, e le opere posteriori all'Oratorio recano una non dubbia impronta di continuo perfezionamento e di maggiore elevatezza d'inspirazione. Sicchè, ad illuminare meglio l'artistica figura dell'illustre abate, pensai di sottoporre ai lettori una fra le opere de' suoi ultimi anni, un'altra pietra miliare importantissima della strada da lui percorsa, che a giudizio dei competenti e a mio avviso, manifesta più chiaramente l'assiduo e saliente progresso fatto in ordine di tempo dal compositore nel severo campo della musica sacra.

Il *Miserere* in *Mi minore* che m' accingo a prendere in esame e a cui avevo già accennato nel mio studio precedente, fu scritto appunto nel 1881, due anni prima che il Tomadini venisse a morte, e giace fra le numerosissime opere inedite del maestro. Fu eseguito

poche volte e sempre a Cividale: nell'anno stesso in cui fu composto; nell'83, ai 21 di febbraio, in occasione del trigesimo dalla morte del Tomadini, e finalmente nell'85 e nell'89, in solennità religiose speciali.

***

Il lavoro è composto per due tenori e basso, con accompagnamento di quintetto d'arco d'organo e timpani. Come si vede, son lasciati da parte i legni e gli ottoni che compaiono, parcamente adoperati, nell'Oratorio « *La Risurrezione* ». Questo complesso di strumenti, archi organo e timpani, era prediletto dal maestro; se nell'Oratorio egli si era servito quasi dell'intera orchestra, lo aveva fatto perchè le norme del concorso cui prendeva parte lo esigevano; ma, quantunque sapesse valersene con mano sicura e con magistrale esperienza, gli sembrava che i legni e gli ottoni nuocessero all'ideale ch'egli si era formato della composizione sacra; non fossero cioè in armonia col misticismo religioso. Qui poi si tratta di vera e propria musica da chiesa, e tutti sanno che v'ha artisticamente differenza di carattere fra un Oratorio e un *Miserere*.

***

La composizione che verremo esaminando consta di dodici tempi. Incomincia con un *Adagio* in 4/4; l'organo fa udire un tema calmo e triste:

che gli archi, entrando l'un dopo l'altro, contrappuntano con una frase lamentevole e singhiozzante:

2. *Adagio.*

e dopo poche battute d'introduzione, il basso attacca il motivo:

3.

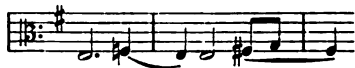
che nel suo spunto ricorda il tema fondamentale liturgico del preludio della « *Risurrezione* », e i violini primi lo contrappuntano mantenendo il disegno melodico iniziale, mentre poco a poco entrano in istile fugato tutte le voci a darne lo svolgimento; gli altri strumenti parte armonizzano, parte si prestano a rinforzo del canto. Questo assume un ritmo più largo alle parole: « *Lava me ab iniquitate mea* », modulate all'unissono dai tenori e all'ottava dal basso:

4.

accompagnate da un leggerissimo movimento di terzine di semicrome affidato ai primi violini:

5.

e sostenute dal canto delle viole:

6.

finchè alle parole: « *Quoniam iniquitatem meam* » ritorna il disegno melodico primitivo dei violini, sopra un progressivo crescendo delle

voci che da ultimo cadenzano largamente al verso: « *contra me est semper* », in *Mi maggiore*.

Segue l'*Adagio* un *Andante cantabile*, pure in 4/4, nella tonalità di *Sol magg.* Gli archi soli brevemente preludiano:

Quindi è affidata al basso, sulle parole: « *Tibi soli peccavi* », la frase seguente:

accompagnata da semplici armonie degli strumenti a corda. La frase va acquistando sempre maggior espressione, finchè al verso « *Ut justificeris* » entrano contrappuntandola i bassi, e mercè un ottimo effetto di *crescendo*, essa assume un carattere di vera grandiosità, sostenuta da un robusto movimento dei primi e secondi violini alle parole: « *Et vincas* »:

E qui brevissimo commento degli archi inspirato al preludietto che sta in capo all'assolo del basso; il quale fa poi udire un nuovo tema al verso: « *Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum* », modulato in *si minore*:

10.

mentre il violoncello e il contrabasso mantengono il pedale insistente della tonica di effetto molto cupo, e i primi e i secondi violini eseguiscono un movimento di crome di carattere speciale per i frequenti ritardi che sembrano sospiri angosciosi. Alle parole: « *Ecce enim veritatem* » l'*Andante cantabile* si muta in *Andante mosso* conservando il tempo 4/4, e il basso attacca un terzo tema in *Sol magg.*

11. *Andante mosso.*

rinforzato dai primi violini e armonizzato e contrappuntato dagli altri strumenti, nel quale sono di bei squarci, sebbene appaia un po' troppo prolisso. Al conchiuder della frase, gli archi ripetono in tempo *Andante cantabile* il commento iniziale, melodicamente quasi identico al preludietto, ma con novità d'istrumentazione.

E si passa ad un *Allegretto* in 3/4 e in *Do magg.* di carattere haendeliano. Le voci espongono il tema armonizzandosi sulle parole: « *Asperges me hissopo* ».

12. *Allegretto.*

Al verso: « *Lavabis me* », il secondo tenore ed il basso escono nel motivo seguente:

13.

sostenuto dai violini, mentre alle viole è affidato un movimento di terzine che sembra rispondere, pel concetto musicale, a quello dei primi violini, già accennato, sulle parole: « *Lava me ab iniquitatibus* » che appare nel primo tempo e sta quasi ad esprimere il mormorio delle acque.

Lo svolgimento di questo motivo conduce ad un piccolo fugato al verso: « *Et super nivem dealbabor* », dove la frase musicata assume un'impronta gioiosa, e di qui si ritorna al disegno melodico ed armonico del principio dell'*Allegretto* sulle parole: « *Auditui meo* ». Il motivo del « *Lavabis me* » si svolge nuovamente al verso: « *Et exultabunt ossa humiliata* » in cui il precedente movimento di terzine successivamente si alterna fra i diversi strumenti, finchè gradatamente si spegne alla fine del pezzo nei violoncelli, e serve a dare lo spunto al brano che segue, un altro *Allegretto*, in 6/8 e in *La minore*.

Gli archi accennano il tema che vien quindi ripreso dal primo tenore, ed il secondo tenore e il basso ne dànno lo svolgimento. La melodia ha una sentita impronta di sconforto e risponde logicamente al concetto delle parole che riveste: « *Averte faciem tuam* »:

14.

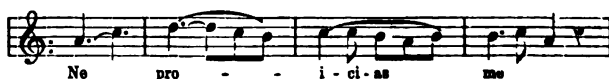
Gli strumenti leggermente la contrappuntano lasciando spesso scoperte le voci, per far spiccare con maggior potenza il doloroso misticismo del versetto religioso. Cito la bella frase che precede la modulazione in *La magg.* sulle parole: « *Et omnes iniquitates meas dele* », di sapore gounodiano:

15.

Lo spunto del nuovo motivo in *La magg.* è affidato al primo tenore e si svolge melodicamente puro e sentito sul verso: « *Cor mundum crea in me* ». Il violoncello va dolcemente contrappuntando.

16.

Le altre voci quindi ripigliano la frase armonizzandosi e il contrappunto del violoncello passa nell'organo; poi, procedendo, il violoncello e l'organo si uniscono seguendo un disegno indipendente, e qui il primo tenore rimane spesso abbandonato dalle altre voci. La frase risolve nuovamente in *La minore* e sulle parole: « *Ne proicias me* », il secondo tenore fa udire un nuovo spunto melodico meno interessante del precedente, accompagnato dai pizzicati degli strumenti a corda:

17.

Questo spunto è ripigliato dal primo tenore insieme al secondo, e lo svolgimento di esso ci guida alla fine del brano attraverso una specie di duetto fra le due voci, mentre il basso armonizza con un notevole *crescendo* al verso: « *Et spiritum sanctum tuum ne auferas a me* ».

Qui l'*Allegretto* si cambia in *Andante poco mosso* e il 6/8 in 4/4; la tonalità passa in *Re magg.* Il tema, affidato al secondo tenore sulle parole: « *Redde mihi laetitiam* », è il seguente:

18. *Andante poco mosso.*

Viene contrappuntato dai primi violini ed è suscettibile di molta espressione poichè interpreta adeguatamente il concetto che lo informa e non manca di certa ampiezza d'ispirazione. Svolto in parte, passa al primo tenore nella tonalità della dominante, e ne continuano quindi lo svolgimento in tempo *un po' meno mosso*, i due tenori sulle parole: « *Et spiritu principali confirma me* » ; e qui tutti gli strumenti a corda armonizzano, sostenendo e contrappuntando con un movimento ritmicamente energico.

Più che uno sviluppo del motivo iniziale, questo breve squarcio è una specie d'intermezzo, cui succede nuovamente l'*Andante mosso.* Il secondo tenore ripiglia lo spunto già accennato, e il primo, procedendo per imitazioni, coopera a darne un nuovo svolgimento fino alla chiusa.

Una lunga corona separa questo pezzo dal seguente: un *Adagio* in *si*♭, in tempo 4/4. I due tenori all'unissono e il basso in ottava cominciano con un fortissimo sul verso: « *Libera me de sanguinibus Deus* » :

19. *Adagio.*

Poi vanno concertandosi, e mentre da principio le voci erano sostenute da tutti gli strumenti con un insieme pieno e vibrato, alle

parole: « *Deus salutis meae* », rimangono scoperte. Cadenzano rallentando il movimento e gli strumenti ripercuotono la cadenza per poi attaccare il tempo che segue, un *Allegretto* in 3/4, in *si* ♭.

Prima i due tenori e subito dopo il basso entrano ad esporre il nuovo motivo sul verso: *Et exultabit lingua mea* », che pel disegno melodico risponde a quello ricordato più indietro sulle parole: « *Et exultabunt ossa humiliata* ». Comincia sotto voce e gli strumenti ad arco accompagnano con pizzicati:

20. *Allegretto.*

Il concetto musicale pecca qui di alquanta volgarità, ma si rialza un poco nello svolgimento della frase fatto per imitazioni, al verso: « *justitiam tuam* ». Segue un secondo motivo molto più eletto sulle parole: « *Domine labia mea aperies* », nel quale il ritmo si allarga e le voci rimangono scoperte alternativamente con successive riprese di brevi fugati, sostenuti dal quintetto e dall'organo.

21.

Dopo questo passo, al verso: « *et ossa mea nuntiabunt laudem tuam* », vien ripigliato il motivo iniziale dell'*Allegretto* con novità e maggiore complesso istrumentale, e prestatosi ad un notevole *crescendo*, il brano risolve.

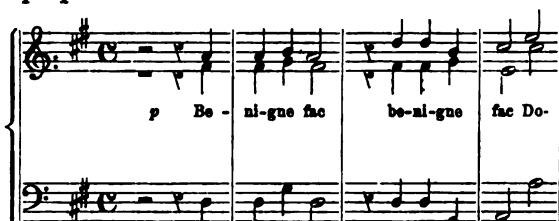
Gli succede un *Adagio devoto* in *Re min.* in 4/4. Il numero degli strumenti ad arco è aumentato di un violino solista, che sulla

quarta corda, come prescrive il compositore, eseguisce una parte indipendente, contrappuntando il canto affidato al basso sulle parole: « *Quoniam si voluisses sacrificium* », mentre il quintetto accompagna altrove con pizzicati, altrove con lunghe note tenute. Riproduco il punto più interessante del passo, che, per inspirazione alta e severa, ritengo uno dei migliori di questo *Miserere*:

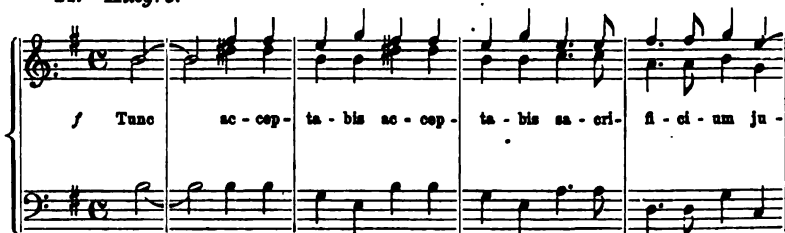
cresc.
fi - ci - um de - dis-sem u - ti-que de - dis-sem
p
u - ti-que ho - - - - - lo - - -
cau - - - - - - - - - stis ho - - - lo - -
cau - - - - - - - - - - - - stis non non de - lec -
ta - - be - ris non non de - lec - ta - - - - -
ritir.
ecc.
- - - - - - - - - be - ris . . .

Lo svolgimento procede sempre con la stessa elevatezza di concetto ed il brano risolve in *Re maggiore.*

In *Re maggiore* è pure il tempo successivo: *Un po' più animato*, in 4/4. Le voci si armonizzano sul verso: « *Benigne fac Domine* », offrendo il motivo seguente:

23. *Un po' più animato.*

La condotta di questo squarcio è piuttosto monotona e non molto peregrina ne è la fattura; alle parole: « *Ut aedificentur muri Jerusalem* » compare un magro canone, presto interrotto.

Al « *Tunc acceptabis sacrificium* » si passa ad un *Allegro* in *Mi minore.* Le voci, che lo attaccano all'unissono e all'ottava e proseguono legandosi in un'armonia piena e sonora, sono sostenute da un accompagnamento marziale. Cito lo spunto del motivo che comprende una caratteristica cadenza sulla dominante:

24. *Allegro.*

Sulle parole: « *Oblationes et holocausta* » si svolge un breve canone alla quinta, e quindi appare un secondo spunto al verso: « *Tunc imponent super altare tuum* »:

che si presta a dare lo svolgimento del motivo iniziale e risolve in *Mi maggiore.*

In questa tonalità e in tempo 2/4 è scritto il brano che segue: *Adagio devoto sostenuto*, sulle parole: « *Gloria Patri et Filio* », un altro pezzo del *Miserere* rimarchevole per eletta inspirazione. Il canto principale è affidato ai primi violini e si sviluppa in un motivo ascendente perfettamente consono al sentimento che lo detta; sembra che la melodia tenti d'innalzarsi a raggiungere qualche cosa d'inafferrabile. Quelli che udirono le varie esecuzioni del *Miserere* fatte nei tempi cui più sopra ho accennato, ricordano questo come uno dei brani più profondamente impressionanti. Ed infatti in nessuno forse degli altri suoi lavori (eccettuando il Coro: *Morte e Vita* dell'oratorio: « *La Risurrezione* »), il fecondo musicista cividalese, severo fino allo scrupolo, estrinsecò tanto calore e tanta potenza di suggestione. I tenori e il basso rispondono al canto dei primi violini, rinforzati dai secondi, dalle viole e dall'organo. Cito nella loro integrità alcune battute di questo pezzo condotto con vera unità di linee e suscettibile di un bellissimo *crescendo*, a cui felicemente e per sua natura si presta il disegno stesso della frase musicale.

26. *Adagio devoto sost.*

Questo brano è separato per mezzo di una lunga corona dal seguente: un *Allegro* in ₵, che conserva la tonalità di *Mi magg.* e che costituisce l'ultimo tempo del *Miserere*. Quest'*Allegro* è una fuga a tre parti: l'unico pezzo di tutta la composizione svolto completamente e strettamente in questo stile, e riesce di molto effetto per la magistrale fattura.

Eccone il *soggetto* proposto dal basso sulle parole: « *Sicut erat in principio* », *soggetto*, che, come si vede, è abbastanza caratteristico.

La risposta è affidata al secondo tenore e la ripetizione del *soggetto* al primo tenore. Il *contra-soggetto*, benchè chiaro e mar-

cato, è meno interessante e subisce alcuni cangiamenti nel corso del pezzo. Dopo un brevissimo *divertimento*, nella seconda esposizione la ripercussione del *soggetto* nella tonalità della dominante passa al primo tenore, il *contra-soggetto* al II°, la *risposta* al basso e la ripetizione del *soggetto* al secondo tenore. Segue un *divertimento* più lungo del primo, suscettibile di buoni effetti di sonorità per l'eccellente disposizione delle voci. E via via sino alla *stretta*, adoperando i migliori artificî e terminando con la chiusa grandiosa e severa, piena di forza e di colorito, notevole per un *ritardando* caratteristico delle voci in cadenza plagale sulla parola « *Amen* ». Questo squarcio, ricco di erudizione tecnica e ammirabile per perspicuità, dimostra ancora una volta la speciale attitudine, corroborata da studî profondi, che il Tomadini possedeva pel genere fugato che egli tratta con grande sicurezza di mano e con elegante pieghevolezza.

* * *

Nel lavoro che abbiamo esaminato, gli archi in generale e sopratutto i primi violini hanno una parte importante. Nell'Oratorio « *La Risurrezione* », dove abbondano i cori, gli archi si prestano per lo più solamente a sostenere le varie parti delle voci nei fugati continui e complessi. Qui invece è raro che non procedano indipendentemente da esse, svolgendo opportuni contrappunti spesso melodicamente interessanti quanto i motivi affidati alle voci, come ad esempio nel *primo tempo* e nel « *Gloria* ». Anche il violoncello, che in tutto l'Oratorio, meno in principio del *Preludio*, si limita al modesto ufficio di basso armonico, acquista nel *Miserere* una speciale importanza, e in parecchi punti, quale il quarto tempo *Allegretto*, sul canto del primo tenore che abbiamo citato ed altri, ha una parte essenzialmente melodica.

I timpani compaiono in principio e in fine del primo tempo *Adagio*, e in qualche battuta del *crescendo* che ricorre verso la metà di questo brano sulle parole: « *Dele iniquitatem meam* ». Sono adoperati più largamente nel quarto tempo *Allegretto*, nel passo in minore; soltanto all'attacco del sesto tempo *Adagio*; nel settimo *Allegretto*; in fine del nono del decimo e dell' undecimo, servendo di rappicco al pezzo che segue, e finalmente nell'*Allegro* ultimo tempo, tacciono

durante la fuga sino alla *stretta*, dove entrano ininterrottamente proseguendo sino alla cadenza finale.

Di rado l'organo si rende indipendente; trattato con molta cura e dottrina, si limita per lo più a rinforzare opportunamente il quintetto e le voci e a colorire certi dettagli, nè mai predomina a detrimento dell'effetto complessivo. Quanto alle voci esse si muovono sempre con singolare correttezza, e certi passi, sotto questo rispetto, si possono davvero citare come modelli. In tutte le opere del Tomadini esse rivendicano tecnicamente il primato.

I brani migliori di questo *Miserere* sono: il primo *Adagio*, in cui l'insistente singhiozzo dei violini risponde logicamente al significato delle parole che inspirano la melodia svolta dalle voci, dalla quale emana un senso d'indefinibile tristezza; il quarto tempo *Allegretto*, notevole per la mistica soavità della frase musicale; l'*Adagio devoto* col bellissimo contrappunto del violino solista di egregia ed elegante fattura, concettoso e sobriamente espressivo; lo stupendo « *Gloria* » dove il misticismo assurge a vera espansione di lirico entusiasmo che erompe dalla frase ascendente dei violini primi, di effetto suggestivo. Questo squarcio ha un'impronta tutta particolare, e mentre risplende ne' suoi slanci di nobile poesia, si mantiene puro di ogni influsso sensuale e profano. E merita di essere ricordato finalmente l'*Allegro* ultimo tempo, di cui più indietro rilevammo i pregi, il quale pecca soltanto di una certa prolissità nella chiusa dopo la *stretta*.

Negli altri brani, se l'inspirazione non è sempre alta ed originale come nei suddetti, la condotta è sempre irreprensibile e classicamente modellata, e in generale in tutto il componimento, pur rispettando lo speciale carattere della musica sacra, è evitato il convenzionale e il pesante. Fatto degno di nota questo se si pensa che ai tempi del Tomadini, per isfuggire a simili difetti, si cadeva nel banale e nel barocco.

Osservo ancora che, mentre nell'Oratorio le parti meno riuscite sono i due *a soli* del soprano, i quali per concezione e per correttezza di linee sono lasciati a molta distanza dai cori, in questo *Miserere*, dove occorrono, sono trattati con garbo sapiente; basti ad esempio quello per basso nell'*Adagio devoto*. Vero è che qui il maestro si muove nel suo campo prediletto; abituato alle frequenti ripetizioni

delle stesse parole, cui i testi sacri latini si prestano nella composizione liturgica, si trovò forse un po' imbarazzato di fronte al testo italiano dell'Oratorio e il concetto musicale se ne risentì, mentre in questo lavoro corre invece snello spedito ed efficace.

Lo spirito di ogni versetto è fedelmente riprodotto nelle note che lo vestono; giusta è la distribuzione dei coloriti, accurata la spezzatura delle sillabe. E i differenti timbri delle voci sono scelti con molto tatto ad esprimere i varî sentimenti di dolore, di tristezza, di speranza.

Conchiudendo: quest'opera, malgrado certe piccole mende, conferma e rischiara di nuova luce il non comune valore artistico dell'illustre compositore friulano.

L. Pistorelli.

Schiller et la Musique.

Tandis que Goethe et ses rapports avec la musique ont été l'objet de la part de quelques musicographes très distingués de savantes et très intéressantes dissertations, on a laissé Schiller de côté. Cependant, ce grand poète mérite, à mon avis, tout autant l'attention des musiciens que celle qu'on veut bien accorder à son illustre rival.

Il semble, au premier abord, que Schiller n'a pas connu l'émotion que produit la musique sur les âmes supérieures; qu'il y était indifférent et ignorait la puissance et le charme de cet art qui exerçait sur Goethe une si grande impression. C'est une erreur manifeste.

Tout comme l'auteur de *Faust*, celui de *Guillaume Tell* avait une âme sensible ouverte à toutes les manifestations des arts libéraux; Schiller ne serait pas le sublime chantre des douleurs et des joies humanitaires, des aspirations du peuple vers un idéal élevé et de son désir de s'affranchir de toute tyrannie en conquérant sa liberté, car Schiller demeure un des représentants autorisés de ces aspirations-là, s'il avait été indifférent en présence de cette autre manifestation glorieuse que la musique produit sur les masses. Une nature d'élite, comme celle de Schiller, ne pouvait se soustraire à la magie qui émane de l'art musical, ni méconnaître son charme irrésistible.

La grande place que tient Schiller dans l'histoire des lettres allemandes, et par conséquent dans l'histoire de l'esprit humain, appelle l'attention sur tout ce qu'il a été comme sur tout ce qu'il a fait. J'ai donc essayé dans les lignes suivantes, de faire ressortir le rôle que Schiller a tenu à l'égard de la musique de son temps et de montrer l'attraction puissante que ses poésies magistrales ont exercée sur plus d'un compositeur illustre.

Jean Christophe Frédéric Schiller naquit à Marbach, dans le Würtemberg, le 10 novembre 1759. Il fut donc contemporain de Haydn, de Gluck, de Mozart et de Beethoven.

Le père du poète, Jean Gaspard Schiller, était alors lieutenant d'infanterie; c'etait un homme simple, laborieux, sévère pour lui-même et pour les autres, un vrai type d'honneur et de vertu populaire. Sa mère, qui s'appelait Élisabeth-Dorothée Kodweiss, était aussi un excellent type des classes populaires en Allemagne, honnête, douce et affectueuse. Elle aimait la musique: elle chantait des mélodies populaires en s'accompagnant sur la harpe.

Après le premier grand et retentissant succès qu'il remporta avec son drame *Les Brigands*, qui furent joués pour la première fois le 13 janvier 1782 sur le théâtre de Mannheim, Schiller, pour se soustraire au joug tyrannique que faisait peser sur lui son seigneur et maître le duc de Würtemberg Charles-Eugène, prit la résolution de s'enfuir secrètement. Un ami intime de Schiller, Jean André Streicher, pianiste, né le 13 décembre 1761 à Stuttgart, avait résolu de s'enfuir en même temps que lui. Les deux amis mirent leur projet à exécution. Streicher a raconté dans les moindres détails, avec une grande simplicité, l'histoire de cette fuite. Cédons-lui la parole pour en rapporter les divers incidents.

Le 22 septembre 1782, par une magnifique soirée, tandis que le duc Charles-Eugène recevait avec éclat le grand-duc Paul de Russie, qui venait d'épouser sa nièce, la jeune et ravissante princesse Marie de Würtemberg, tandis que les bois du château *la Solitude* retentissaient encore des fanfares du cor, des aboiements des chiens et des cris joyeux de l'hallali, au moment où le château ducal, illuminé jusqu'au faîte, éclairait au loin la forêt, et que princes et gentilshommes, électeurs, ducs et grands-ducs se pressaient autour du jeune couple impérial, une modeste voiture sortait de Stuttgart, vers dix heures, par la porte d'Essling, parce que c'était la plus sombre de la ville et qu'un des amis les plus sûrs de Schiller, nommé Scharffenstein, y commandait le poste en qualité de lieutenant: s'il s'élevait quelque difficulté, on comptait l'écarter aussitôt par l'intervention de l'officier. Quel bonheur que dans ce temps-là ce ne fût pas l'usage

de demander leur passe-port aux voyageurs en voiture! Le « halte-là! qui-vive » de la sentinelle, quoique les deux jeunes gens s'y attendissent, leur fit une étrange impression. Aux questions du sous-officier, qui sortit à l'appel du factionnaire: « Quels sont ces messieurs? où vont-ils? » Streicher répondit: « Le docteur Ritter et le docteur Wolf. Ils se rendent à Essling ». Après les avoir inscrits sous ces deux noms, on leur ouvrit la porte.

Quand ils furent dehors, ils se crurent échappés à un grand danger, et, comme si ce danger avait pu revenir, ils échangèrent à peine quelques paroles, tant qu'ils tournèrent autour de la ville pour aller gagner la route de Ludwigsbourg. Mais lorsqu'ils eurent franchi la première montée, ils retrouvèrent leur calme, leur liberté d'esprit; l'entretien s'anima, et roula non seulement sur le passé le plus récent, mais encore sur le prochain avenir.

Vers minuit ils virent au ciel, à la gauche de Ludwigsbourg, une rougeur extraordinaire, et, quand la voiture fut en vue de *la Solitude*, le château de cette résidence, placé sur une assez grande hauteur, se montra soudain, avec ses nombreuses dépendances, dans un éclat enflammé, qui, à la distance d'une lieue et demie, faisait l'effet le plus surprenant. La pureté et la sérénité de l'air permettaient de tout distinguer si clairement que Schiller put montrer à son compagnon le point où demeuraient ses parents, puis tout à coup, comme frappé d'un trait sympathique, il s'écria, en étouffant un soupir: « Ma mère!.... ».

Entre une et deux heures du matin, on arriva au relais d'Entzweihingen, où il fallut s'arrêter. Après qu'on eut demandé du café, Schiller tira de sa poche un cahier de poésies inédites de Schubart, dont il lut les plus remarquables à son compagnon. A huit heures du matin, les voyageurs atteignirent la frontière. A la vue des couleurs de l'Electorat palatin, des poteaux et des barrières, rayés de bleu et de blanc, qui lui annonsaient qu'il était libre, qu'il entrait dans une contrée sur laquelle ne pesait pas le joug auquel il se dérobait, Schiller, jusque-là un peu sombre, s'épanouit, et parut renaître à une vie nouvelle. A 9 heures du soir, on s'arrêta à Schwetzingen pour y passer la nuit; les portes de Mannheim, en ce temps-là ne s'ouvraient point après le crépuscule. Le 19 septembre, les voyageurs furent sur pied de très-bon matin, pour se préparer à faire leur entrée

à Mannheim. On tira des coffres ce qu'ils contenaient de mieux pour s'assurer par le semblant de l'aisance une considération qu'on refuse presque toujours à qui paraît indigent ou malheureux. Schiller n'avait pour tout bien que 23 florins et Streicher 28; mais le poète comptait sur *la Conjuration de Fiesque à Gênes*, tragédie républicaine, pour ses premières dépenses, puis sur des honoraires fixes, attachés au titre qu'il ambitionnait, et qui lui donneraient le temps de se créer d'autres ressources.

Persuadés qu'avant quinze jours ces présomptions seraient changées en certitudes, les deux amis montèrent une dernière fois en voiture se dirigeant vers Mannheim qu'ils atteignirent au bout de deux heures, et où ils entrèrent sans qu'on les arrêtât à la porte ni qu'on leur adressât aucune question.

Schiller désormais libre put donner essor à son génie. Après maints cruels embarras, des mécomptes sans nombre, et des misères noires, à force de travail il arriva plus tard à se créer une position très honorable. Quant à Streicher, il se rendit d'abord à Hambourg pour parachever ses études musicales auprès de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, le second fils de l'illustre Sébastien, qui fonctionnait à Hambourg comme directeur de musique d'église.

Plus tard, Streicher se fixa à Vienne en Autriche comme facteur de pianos. En 1793 il épousa Nanette Stein, née à Augsbourg le 2 janvier 1760. Cette femme charmante, qui avait été dans sa première jeunesse l'amie de Mozart, voua plus tard à Beethoven l'affection d'une sœur. Elle mettait de l'ordre dans la garde-robe du maître et veillait sur l'entretien de son linge et de ses hardes; elle s'occupa également avec zèle du ménage toujours en désordre de l'auteur de *Fidelio*, ce qui n'était pas une mince affaire. Beethoven savait qu'il pouvait compter sur l'amitié de Mme Streicher et en usait sans scrupule. Dix fois par jour il lui envoyait quelque billet, parfois même des lettres de quatre pages, pour faire appel à son inépuisable obligeance.

C'est sur l'indication et les conseils de Beethoven, que Streicher inventa un mécanisme pour le piano dans lequel le marteau frappe la corde d'en haut. Streicher mourut à Vienne le 25 mai 1833; sa femme l'avait précédé de quelques mois dans la tombe le 16 janvier 1833.

***

Occupons-nous maintenant des poésies que Schiller a spécialement consacrées à la musique et dans lesquelles il exalte les impressions qu'il a ressenties.

Il va sans dire, que la traduction de ces poésies dans une autre langue que celle dans laquelle l'auteur les a conçues, effacera le rythme si harmonieux, la couleur vive ainsi que les belles qualités du style, choses si essentielles qui dans la langue de Schiller font de ces poésies lyriques de véritables et inimitables chefs-d'œuvre.

Voici d'abord quelques perles, cueillies dans les *Tablettes votives*:

1. — *L'art musical.*

Que l'art plastique respire la vie; du poète, je veux un souffle inspiré; mais, seule, Polymnie exprime l'âme.

2. — *Certaines Mélodies.*

C'est de la musique pour faire penser. Tant qu'on l'entend, on est de glace. Ce n'est que quatre ou cinq heures après qu'elle produit son véritable effet.

3. — *Rubriques au-dessus des lignes de ces Mélodies.*

Le chant est glacial et sans âme; mais le chanteur et l'accompagnateur sont poliment priés à la marge d'avoir du sentiment.

Ces vers étaient dirigés contre les mélodies de J. Fr. Reichardt, et contre les indications que les compositeurs placent au-dessus de la portée, destinées à marquer le mouvement, le sentiment, comme *Adagio*, *Allegro*, *Dolce*, *Grazioso*, *Cantabile*, etc.

Jean-Frédéric Reichardt, compositeur, chef-d'orchestre et musicographe, est né à Koenigsberg en Prusse, le 25 novembre 1752 et mort à Giebichenstein, près Halle, le 27 juin 1814. En 1775 il fut nommé maître de chapelle à la Cour de Frédéric-le-Grand. Reichardt a composé une grande quantité d'opéras, des symphonies, de musique de chambre, des concertos, ainsi que de la musique religieuse. L'activité littéraire de Reichardt fut très étendue.

Les distiques suivants qui généralisent l'esprit artistique, dans n'importe quelle branche de l'art, s'appliquent également à la musique et aux musiciens:

1. — *Le Génie.*

L'intelligence, il est vrai, peut produire ce qui a déjà été; ce que la nature a construit avec choix, d'après elle. La raison bâtit par delà la nature, mais seulement dans le vide; toi seul, génie, tu accrois la nature, sans sortir d'elle.

2. — *Caractère du Génie.*

Comment et par quoi se révèle le génie? Comme se révèle le Créateur dans la nature, dans le tout infini. L'éther est clair et pourtant d'une profondeur immense; ouvert aux yeux, il demeure un éternel mystère pour l'intelligence.

3. — *L'imitateur.*

De ce qui est bon faire quelque chose de bon, c'est ce que peut chaque homme intelligent; mais du mauvais le génie tire le bon. Tu ne peux t'essayer, imitateur, que sur ce qui est déjà formé; à l'esprit créateur, cela même qui est déjà formé ne sert que de matière.

4. — *L'union difficile.*

Pourquoi le goût et le génie veulent-ils si rarement s'unir? Celui-là craint la force, celui-ci méprise le frein.

5. — *Choix.*

Si tu ne peux plaire à tous par une action ou par une œuvre d'art contente le petit nombre: plaire à beaucoup est mauvais signe.

6. — *La Science.*

Pour l'un c'est la grande, la céleste déesse: pour l'autre, une bonne vache, qui lui fournit du beurre.

7. — *L'idéal propre.*

A tous appartient ce que tu penses, ce que tu sens est seul à toi. Sens, si tu veux qu'il soit ta propriété, le Dieu que tu penses.

8. — *La Beauté.*

La beauté n'est éternellement qu'une, mais le beau change diversement; ce qui seul fait cette unité belle, c'est précisément qu'il change.

9. — *Le Théoricien.*

Vous procédez d'après les lois, aussi toucheriez-vous assurément le but, si seulement la majeure, si la mineure étaient vraies.

10. — *L'imagination.*

Elle peut, il est vrai, créer la matière d'un ouvrage, mais sa fougue déréglée l'empêche de façonner. Ce qui est harmonieux peut seul produire l'harmonie.

11. — *Leçon pour l'élève artiste.*

Pour que tu évites le pire des défauts, la médiocrité, n'évite trop tôt, jeune homme, aucun des autres!

12. — *La délicatesse dans le blâme.*

Qu'appelle-t-on blâme délicat? Celui qui épargne tes faiblesses? Non, celui qui fortifie l'idée que tu as de la perfection.

13. — *Les critiques sans mission.*

Il est facile de blâmer, et si difficile de créer. Vous qui blâmez ce qui est faible, avez-vous donc aussi ces dons excellents qui récompensent l'âme créatrice?

14. — *Aux supérieurs.*

On aboie toujours après vous. Restez assis! Les aboyeurs ont envie de ces places d'où l'on entend paisiblement aboyer.

15. — *Le Virtuose.*

Je suis aux ordres de l'auguste assemblée avec ma flûte, qui, comme tout Vienne me l'atteste, sonne absolument comme un violon.

Il s'agit ici du flûtiste aveugle Fr. L. Dulon, né à Oranienbourg le 14 août 1769 et mort à Würzbourg le 7 juin 1826. C'était un virtuose très habile sur la flûte; il fit de grandes tournées artistiques avec un immense succès et composa desconcertos, des variations, etc. pour son instrument.

Passons maintenant aux grandes poésies lyriques du maître.

1. — *Laure au Piano.*

Lorsque tes doigts, Laure, font résonner magistralement les cordes de ton Piano, je demeure tantôt comme une statue sans âme, tantôt comme une âme sans corps. Tu commandes à la vie et à la mort, avec la même puissance que Philadelphia éveille des âmes dans mille réseaux de nerfs.

Alors, par respect, pour t'entendre, les souffles de l'air bruissent plus doucement. Rivées à ton chant, les sphères attentives s'arrêtent dans leur éternelle révolution, pour s'abreuver, à longs traits, de plaisir. Enchanteresse! tu les subjugues par les sons, comme tu m'enchaînes par les regards.

D'émouvantes harmonies, des torrents de volupté ruissellent des cordes, comme s'envolent de leurs cieux des séraphins nouveaux-nés. Comme autrefois, s'élançant des bras gigantesques du chaos, les soleils éveillés par la tempête de la création, jaillirent, étincelants, du sein de la nuit: ainsi se précipite la magistrale puissance des sons.

Tantôt aimables et doux, comme le bruissement des ondes argentées sur les cailloux polis; tantôt majestueux et magnifiques, comme les sonorités puissantes de l'orgue; puis bondissant impétueux, comme roulent, à grand bruit, du haut des rochers, les torrents écumeux; bientôt gracieux murmure, caressant et léger, comme l'air tiède souffle discrètement dans la forêt de trembles. Enfin plus graves et mélancoliques et sombres: on dirait le frémissement des ténèbres au vide empire des morts, où des hurlements perdus se prolongent, où le Cocyte traîne ses flots de larmes... Parle, jeune fille! je t'interroge, instruis-moi: As-tu fait un pacte avec des esprits d'un ordre supérieur? Est-ce la langue, ne me trompe pas, qu'on parle dans l'Élysée?

2. — *La Puissance du Chant.*

Voyez le torrent qui tombe du haut des rocs: il descend avec le bruit de la foudre, entraînant dans sa course les pierres de la montagne et les troncs des chênes. Le voyageur écoute ce fracas avec un plaisir mêlé de terreur. Il entend le mugissement des flots et ne sait d'où ils viennent. Ainsi le chant s'échappe d'une source qu'on n'a jamais découverte.

Qui peut expliquer la magie du chantre uni aux redoutables êtres dont le pouvoir dirige les fils de la vie? Qui peut résister à ses accents? Comme s'il tenait entre les mains la baguette du messager des dieux, il gouverne le cœur ému, il le fait descendre dans l'empire des morts, il l'élève vers le ciel, il le conduit de pensée en pensée et le berce, et le mène du plaisant au sévère, sur la flexible échelle des sentiments.

Quelquefois, dans les cercles de la joie, pénètre tout à coup, avec sa nature mystérieuse et gigantesque, un affreux destin. Alors, toutes les grandeurs de la terre s'inclinent devant cet hôte étranger; le vain bruit de l'allégresse se tait, tout masque tombe, et, devant l'image victorieuse de la vérité, s'évanouit toute œuvre de mensonge.

Ainsi, quand l'appel du chant résonne, l'homme se dégage de tout vain fardeau, pour prendre sa dignité intellectuelle et sentir une force sainte. Il appartient aux dieux suprêmes; rien de terrestre ne peut l'approcher, et toute autre puissance doit rester muette, nulle fatalité ne l'atteint, et les rides du souci s'effacent, tant que règne la magie du chant.

Et comme, après le regret sans espoir, après la douleur amère d'une longue séparation, un enfant se précipite, versant les larmes brûlantes du repentir, sur le cœur de sa mère, ainsi le chant ramène à la chaumière de sa jeunesse, au bonheur pur de son innocence, le fugitif sur une terre lointaine, parmi des mœurs étrangères; il le remet aux bras de la nature fidèle, pour réchauffer son cœur glacé par les théories.

3. — *La Danse.*

Vois tourner d'un pas flottant les couples, balancés comme les vagues! Le pied ailé effleure à peine le sol. Vois-je des ombres fugitives délivrées du poids des corps? des sylphes qui, au clair de lune, entrelacent leur ronde aérienne? Comme, bercée par le zéphyr, la fumée légère se balance sur les flots argentés, ainsi le pied docile bondit sur la vague mélodieuse de la cadence; le son des cordes murmurantes soulève les corps éthérés.

Soudain, comme s'il voulait rompre de force la chaîne de la danse, un couple hardi, là-bas, s'élance au plus épais de la ronde. Devant lui se fraye subitement le passage, qui, derrière lui, disparaît; il semble qu'une main magique lui ouvre et lui ferme le chemin. Vois! à l'instant il s'est évanoui aux regards: dans un fougueux pêle-mêle croule et se confond l'élégante structure de cette mobile création..... Non! le voilà qui flotte encore et ressort triomphant; le nœud se débrouille; l'ordre n'a fait que se rétablir avec un nouvel attrait. Toujours détruit, ce monde tourbillonnant se reproduit toujours, et une loi muette dirige le jeu de ces métamorphoses. Parle! d'où vient que les figures vacillent, sans cesse renouvelées, et que le repos subsiste dans ce mouvant tableau? que chacun, maître et libre, n'obéit qu'à son propre cœur, et, dans cette course rapide, trouve l'unique chemin? Veux-tu le savoir? C'est la puissante déesse de l'harmonie qui ordonne en bel ensemble de danse les bonds désordonnés; qui, pareil à Némésis, dirige avec le frein d'or du rythme la bruyante allégresse, et apprivoise sa fougue.

Et c'est en vain que pour toi retentissent les harmonies de l'univers? Le torrent de ce sublime concert ne te saisit-il pas? ni la cadence ravissante que tous les êtres te marquent; ni le tourbillon de la danse qui, à travers l'éternel espace, lance de brillants soleils dans les routes hardiment entrelacées? Ce que tu respectes pourtant dans le jeu, tu le fuis dans l'action: *la mesure!*

4. — *Fragment tiré de " la Fête d'Éleusis ".*

(22[me] strophe). Cependant de ses cordes d'or Apollon fait sortir l'harmonie, et l'aimable mesure des temps, et la puissance de la mélodie. A ces accords les Muses joignent le chant de leur neuf voix, et, au son de leur chœur, la pierre doucement s'unit à la pierre.

(25[me] strophe). Et, guidés par le chœur fortuné des dieux, les nouveaux citoyens, au bruit des mélodieux accords, franchissent la porte hospitalière.

5. — *Fragments tirés du " Le Comte de Habsbourg ".*

(3[me] strophe). L'empereur prend en main la coupe d'or et dit avec un regard satisfait: " La fête, il est vrai, est brillante, et splendide le festin, pour charmer mon cœur royal; mais en vain mes yeux cherchent celui qui apporte la joie, le chanteur qui remuera mon âme par de doux accents, par des leçons divinement supérieures "....

(4[me] strophe). Et voilà que dans le cercle des princes qui l'entourent, s'avance le chanteur à la robe traînante; ses cheveux, blanchis par les ans accumulés, tombent en boucles d'argent: " Une douce harmonie sommeille dans l'or des cordes: le chanteur chante le salaire de l'amour, il célèbre les choses les plus hautes, les meilleures, et ce que le cœur veut avoir, ce que les sens désirent; mais, dis, quel chant est digne de l'empereur dans sa fête la plus magnifique? "

(5[me] strophe). " Je ne commanderai point au chanteur, dit le monarque le sourire sur les lèvres; il dépend d'un plus grand maître, il obéit à l'heure impérieuse. Comme le vent d'orage bruit dans les airs, sans qu'on sache d'où il vient et gronde; comme la source jaillit des profondeurs cachées: ainsi la chanson du chanteur éclate du dedans, elle éveille la puissance des sentiments obscurs qui merveilleusement dormaient dans le cœur ".

(6[me] strophe). Et le chanteur attaque vivement les cordes et se met à les frapper puissamment.....

6. — *Fragment tiré de l'Hymne " Le Triomphe de l'amour ".*

(22[me] strophe). Tes chants firent retentir les enfers d'une harmonie céleste, et domptèrent le farouche gardien, ô chantre de Thrace... Minos, les yeux mouillés de larmes, adoucit ses arrêts de torture; autour des joues de l'horrible Mégère, les serpents cruels se baisèrent tendrement; les fouets ne résonnaient plus. Entrainé par la lyre d'Orphée, le vautour s'envola loin de Tityus. Le Léthé et le Cocyte frappèrent plus doucement leurs rives: ils écoutaient tes accords, chantre de Thrace! Tu chantais l'amour, chantre de Thrace!...

7. — *Fragments tirés de " Hommage des Arts ".*

Pièce lyrique, représentée sur le théâtre de la Cour, à Weimar, le 12 novembre 1804.

La musique (avec la Lyre).

La magie des sons qui s'échappent comme une source des cordes de ma lyre, tu la connais bien et tu sais puissamment la faire mouvoir. Ce qui, au fond de l'être repose à l'état de pressentiment indéfinissable ne peut seulement s'exprimer que par mes sons. Un enchantement dé-

licieux s'empare de tes sens lorsque je fais couler les flots d'harmonie; le cœur est près de fondre de tristesse et l'âme désire s'envoler lorsque faisant résonner l'échelle des sons, je te transporte jusqu'aux plus hautes régions du beau idéal.

Terpsichore (avec la Cymbale).

Le beau divin repose dans le silence parfait; ce n'est qu'avec un esprit serein qu'on peut le savourer.

La vie aime la manifestation exubérante; la jeunesse réclame ses droits et veut se réjouir. Avec la bride de la beauté, je guide la joie qui, facilement, aime à dépasser les bornes du tact exquis. Aux corps lourds je donne des ailes de zéphyr, je mets de la symétrie dans les pas de la danse. Tout ce qui se meut je le dirige avec ma baguette; le charme est mon plus beau don.

Les lettres écrites par des hommes célèbres seront toujours les bien venues. Que ce soient de longues épîtres, lesquelles touchent à mille détails qui éclairent d'une lumière nouvelle le caractère de l'écrivain, ou de courts billets, lesquels n'ont peutê-tre qu'un intérêt purement biographique, toujours est-il qu' elles permettent de connaître mieux la personnalité et la vie intime de celui qui les a écrites. Dans cet ordre d'idées la correspondance entre Schiller et Goethe offre quelques lettres intéressantes concernant la musique.

L'amitié qui s'établit entre ces deux grands hommes date de l'année 1794. A ce sujet, Goethe s'exprime ainsi: « Il y avait en Schiller une singulière puissance d'attraction; il saisissait avec force tous ceux qui s'approchaient de lui ».

Dans les *Conversations de Goethe avec Eckermann*, l'auteur de *Hermann et Dorothée* revient à plusieurs reprises sur Schiller: « Tout en lui était fier et grandiose, mais ses yeux étaient doux! Et, comme son corps, était son talent. Il entrait hardiment dans un sujet, l'examinait, le tournait de ci, de là, le considérait de ce côté, de cet autre, le maniait à droite, à gauche. Il ne considérait son sujet pour ainsi dire que du dehors; le faire se développer doucement à l'intérieur, cela n'était pas son affaire; son talent était très changeant. Aussi n'était-il jamais décidé et ne pouvait finir. Souvent il changea encore un rôle peu avant la répétition. Et comme il allait

à l'œuvre hardiment, il ne cherchait pas à donner beaucoup de motifs à chaque action. Je sais combien j'ai eu du mal avec lui pour *Guillaume Tell*, lorsqu'il voulait que Gessler cueillît tout simplement une pomme pour la faire tirer sur la tête de l'enfant. Ceci était tout à fait contraire à ma nature; et je le persuadai d'amener et de motiver cette cruauté au moins en montrant l'enfant, fier devant le bailli de l'adresse de son père, et disant que celui-ci atteindrait bien une pomme sur un arbre à cent pas. Schiller d'abord ne voulait pas, mais il se rendit enfin à mes représentations et à mes prières, et fit comme je lui conseillais. Moi, par contre, souvent je motivais trop, ce qui éloignait mes pièces du théâtre. Mon *Eugénie* n'est qu'un pur enchaînement de motifs, et cela ne peut pas réussir sur la scène.

« Le talent de Schiller était tout à fait créé pour le théâtre. Avec chaque pièce il faisait des progrès et marchait vers la perfection; cependant, fait curieux, il y avait en lui, enraciné depuis les *Brigands*, un certain penchant pour la cruauté, qui, même dans son plus beau temps, n'a pas voulu l'abandonner entièrement. Ainsi, je me souviens encore parfaitement bien que dans *Egmont*, à la scène de la prison, lorsqu'on lit à Egmont sa condamnation, Schiller faisait apparaître dans le fond le duc d'Albe en masque et drapé dans un manteau, pour qu'il puisse se repaître de l'impression que la condamnation à mort produirait sur Egmont. C'était une manière de montrer le duc d'Albe insatiable de vengeance et de joie cruelle.

« Je protestai, et le personnage fut écarté. Schiller était un grand homme singulier. Tous les huit jours c'était un être nouveau et plus parfait; chaque fois que je le revoyais, je le retrouvais plus riche de lectures, plus érudit, plus fort de jugement ».

« — ..... Nous parlâmes alors de *Fiesque* de Schiller, qui avait été joué le samedi précédent. C'est la première fois, dis-je, que je voyais la pièce, et je me suis préoccupé de savoir comment on pourrait adoucir les scènes trop violentes; mais il me semble que l'on ne peut guère faire des changements sans détruire le caractère de l'ensemble ».

« — Vous avez parfaitement raison, répondit Goethe, cela ne peut pas se faire. Très-souvent Schiller a causé de cela avec moi, car lui-même ne pouvait pas souffrir ses premières pièces, et lorsque nous dirigeâmes ensemble le théâtre, il ne les faisait jamais représenter.

Mais comme nous manquions de pièces nous aurions bien aimé à ajouter au répertoire les trois certaines pièces violentes, fruits de sa jeunesse. Il n'y avait pas moyen, le tout était trop entrelacé dans ces œuvres, de telle façon que Schiller lui-même, désespérant de l'entreprise, abandonna son projet, et laissa les pièces comme elles étaient ».

« — C'est dommage, dis-je, car malgré toutes les violences, ces premières pièces me plaisent mille fois mieux que toutes les pièces faibles, molles, forcées et sans naturel de nos poètes tragiques modernes; du moins chez Schiller, c'est toujours un esprit et un caractère grandioses qui parlent ».

« — Je le crois bien, répliqua Goethe. Schiller pouvait se tourner comme il le voulait; il ne pouvait rien faire qui ne fût bien au-dessus de ce que les écrivains actuels produisent de meilleur; oui, quand Schiller se coupait les ongles, il était plus grand que ces messieurs ».

La conversation roula alors entièrement sur Schiller, et Goethe continua ainsi:

« La productivité personnelle de Schiller reposait dans l'idéal, et on peut dire qu'en cela il a aussi peu son égal dans une littérature étrangère que dans la littérature allemande. C'est à lord Byron qu'il ressemblerait le plus, mais celui-ci possédait une plus grande connaissance du monde. J'aurais aimé à voir Schiller et Byron vivre dans le même temps, et ce que Schiller aurait pu dire d'un esprit aussi parent du sien aurait été curieux. Est-ce que Byron avait déjà publié quelque chose du vivant de Schiller? ».

«J'en doutais, mais je ne pouvais rien affirmer avec certitude. Goethe prit *le Dictionnaire de la conversation* et lut l'article concernant Byron, tout en y intercalant çà et là mainte remarque en passant. Il se trouvait que Byron n'avait rien fait imprimer avant 1807 et qu'ainsi Schiller n'avait rien vu de lui ».

« A travers toutes les œuvres de Schiller, continue Goethe, circule l'idée de la liberté, et cette idée prit une autre forme à mesure que Schiller avançait dans son développement et devenait autre lui-même. Dans sa jeunesse c'était la liberté du corps qui le préoccupait et qui se montrait dans ses poésies; plus tard, ce fut la liberté de l'esprit..... ».

« Si Schiller était dans sa jeunesse si préoccupé de la liberté physique, cela est dû en partie à la nature de son esprit, et plus encore au joug qu'il avait dû porter lorsqu'il était à l'École militaire.

« Mais lorsqu'il fut arrivé à sa maturité et qu'il posséda une liberté physique suffisante, il voulut la liberté de l'esprit, et je pourrais peut-être dire que cette idée l'a presque tué, car c'est elle qui le poussait à vouloir exiger de sa nature physique des efforts au-dessus de ses forces.

« Lorsque Schiller arriva ici, le grand-duc lui destinait une pension de mille thalers par année, et il s'offrit à lui en donner le double au cas où il serait arrêté dans ses travaux par la maladie. Schiller déclina cette dernière offre et ne voulut jamais en rappeler l'exécution. « J'ai le talent », disait-il, « et je dois savoir me suffire à moi-même ». Mais comme dans les dernières années sa famille s'augmentait, il fallut pour vivre qu'il écrivît deux pièces par an, et, pour y arriver, il se força à travailler même les jours et les semaines pendant lesquels il était souffrant; il fallait que son talent lui obéît à toute heure et fût à ses ordres.

« Schiller n'a jamais beaucoup bu, il était très modéré, mais, dans ses moments de faiblesse physique, il chercha à ramener ses forces par un peu de liqueur et par d'autres spiritueux du même genre. Cela consuma sa santé, et fut nuisible à ses œuvres elles-mêmes.

« Car j'attribue à cette cause les défauts que d'excellents esprits trouvent dans ses productions. Tous les passages auxquels on reproche peu de justesse, je les pourrais appeler les passages pathologiques, car il les a écrits à des jours où les forces lui manquaient pour trouver les bons et les véritables motifs qui convenaient à la situation. J'ai le plus grand respect pour l'impératif catégorique de l'âme, je sais combien de bien il peut produire, mais il ne faut pas le pousser trop loin, car sans cela cette idée de la liberté absolue de l'esprit ne mène certainement plus à rien de bon ».

« ..... Plus un homme est élevé », dit Goethe, « plus il est sous l'influence des démons, et il doit toujours prendre garde que sa volonté ne suive une fausse route. Ainsi quelque puissance supérieure a dirigé ma liaison avec Schiller; nous pouvions nous lier plus tôt ou plus tard; que cette liaison se nouât justement à l'époque de mon retour d'Italie, et quand Schiller commençait à être las de spé-

culations philosophiques, c'est là un fait qui a eu pour nous deux les plus grands résultats ».

« Voilà vingt ans que le public dispute pour savoir quel est le plus grand : Schiller ou moi. Ils devraient être bien contents qu'il y ait là deux gaillards sur lesquels on peut disputer ».

Parmi ceux, qui plaçaient Goethe au-dessus de Schiller, se trouvait naturellement Zelter, l'ami intime de Goethe. Dans une conversation que Lobe eut avec Zelter, à l'occasion d'une tournée artistique qui amena le premier à Berlin, nous rapportons les détails suivants, que Lobe a publiés dans ses *Feuilles volantes sur la Musique*, sous le titre *Conversations avec Goethe et Zelter*.

« Dans le courant de notre entretien nous en vînmes à parler des antagonistes de Goethe rappelant que parmi ces derniers il s'en trouvait qui lui préféraient Schiller. Les yeux de Zelter commencèrent à briller.

« La vilaine engeance », s'écria-t-il, « elle m'a donné jadis du fil à retordre quand je voulais la combattre avec des arguments solides. Mais c'était une bêtise de ma part, parceque je croyais à la conversion de l'imbécillité humaine. Depuis, je me suis tranquillisé à ce sujet. J'ai terrassé mes contradicteurs et je les ai mis en fuite avec ma brusquerie habituelle, qui, Dieu merci, est toujours à ma disposition. Tout le respect à Schiller, mais celui qui le met au même rang que Goethe, ou même ose le placer au-dessus de lui, ne peut pas plus mesurer la grandeur des esprits, que celui qui s'imagine que le coq qui se trouve sur la tour de sa petite église est aussi élevé que le Mont-Blanc ! »

Jean-Christian Lobe, né à Weimar le 30 mai 1797, mort à Leipzig le 27 juillet 1871, flûtiste, théoricien et compositeur des plus distingués, s'est fait une grande réputation par ses œuvres didactiques.

Charles-Frédéric Zelter, né à Berlin le 11 décembre 1758, mort dans la même ville le 15 mai 1832, excellent violoniste et compositeur, a été le professeur d'harmonie de Mendelssohn ; il dirigeait avec grand talent la *Singakademie* et fut fondateur de la *Liedertafel* à Berlin. La très intéressante correspondance entre Goethe et Zelter a paru de 1833 à 1836 en six volumes.

En parlant de Schiller, Goethe disait encore à Eckermann : « Quoi que le but que nous poursuivions fût le même, nos deux natures

étaient bien différentes; notre liaison devint par là si intime, que l'un ne pouvait réellement pas vivre sans l'autre ». Goethe me raconta ensuite quelques anecdotes sur son ami, qui me parurent très-caractéristiques.

« Schiller, dit-il, comme on doit bien le penser, d'un caractère si grandiose, avait une répugnance très prononcée pour toutes les démonstrations d'admiration creuse, pour toutes les fades apothéoses qu'on lui faisait ou qu'on voulait lui faire. Lorsque Kotzebue eut l'intention de vouloir célébrer sa gloire dans une démonstration publique, Schiller tomba presque malade, tant était profonde son antipathie pour des scènes pareilles. La visite d'un étranger lui était aussi désagréable. Lorsqu'il ne pouvait recevoir immédiatement l'étranger qui se présentait chez lui, s'il lui avait donné rendez-vous pour quatre heures de l'après-midi, l'appréhension de ce moment le rendait positivement malade. Et parfois aussi, dans de pareilles circonstances, l'impatience le prenait et il devenait même un peu brusque.

« J'ai été témoin un jour de la manière peu avenante avec laquelle il reçut un chirurgien étranger, lequel, pour lui faire une visite, était entré sans se faire annoncer, de telle façon que le pauvre homme, tout décontenancé, ne savait comment se retirer assez vite.

« Nous étions, comme je vous le disais et comme nous le savons tous », continue Goethe, « deux natures différentes, non seulement au point de vue intellectuel, mais aussi au point de vue physique. L'atmosphère qui faisait du bien à Schiller était pour moi du poison. Un jour, je vais chez lui; il n'était pas là; sa femme me dit qu'il allait rentrer bientôt; je m'assieds à sa table de travail, pour prendre quelques notes. J'étais assis depuis quelques instants, lorsque je me sentis je ne sais quel malaise qui augmenta jusqu'à ce qu'enfin je fusse sur le point de me trouver mal. Je ne savais à quoi attribuer cet état misérable qui m'était tout à fait extraordinaire, quand je remarquai que d'un tiroir près de moi sortait une odeur désagréable. Lorsque je l'ouvris, je le trouvai à mon grand étonnement rempli de pommes pourries. J'allai aussitôt ouvrir une fenêtre pour aspirer l'air frais qui me remit à mon aise. La femme de Schiller, qui entrait, me dit alors que ce tiroir devait toujours être plein de pommes pourries, parce que leur odeur plaisait à Schiller et qu'il ne pouvait vivre et travailler sans elle ».

Cependant, il convient d'ajouter, que Berlioz ne croyait pas à la sincérité absolue de l'amitié de Goethe envers Schiller.

Dans ses « *Mémoires* » le célèbre compositeur français, parlant du séjour qu'il fit à Weimar, s'exprime ainsi :

" .... Voilà Weimar. — A la bonne heure, je respire ici! Je sens quelque chose dans l'air qui m'annonce une ville littéraire, une ville artiste! Son aspect répond parfaitement à l'idée que je m'en étais faite, elle est calme, lumineuse, aérée, pleine de paix et de rêverie; des alentours charmants, de belles eaux, des collines ombreuses, de riantes vallées. Comme le cœur me bat en la parcourant! Quoi! c'est là le pavillon de Goethe! Voilà celui où feu le Grand-Duc aimait à venir prendre part aux doctes entretiens de Schiller, de Herder, Wieland! Cette inscription latine fut tracée sur le rocher par l'auteur de *Faust*! Est-ce possible? ces deux petites fenêtres donnent de l'air à la pauvre mansarde qu'habita Schiller! C'est dans cet humble réduit que le grand poëte de tous les nobles enthousiasmes écrivit *Don Carlos, Marie Stuart, les Brigands, Wallenstein*! C'est là qu'il a vécu comme un simple étudiant. Ah! je n'aime pas Goethe d'avoir souffert cela! Lui qui était riche, ministre d'État... ne pouvait-il changer le sort de son ami le poëte?... ou cette illustre amitié n'eut-elle rien de réel!... Je crains qu'elle ait été vraie du côté de Schiller seulement! Goethe s'aimait trop; il chérissait trop aussi son damné fils Méphisto; il a vécu trop vieux; il avait trop peur de la mort.

" Schiller! Schiller! tu méritais un ami moins humain! Mes yeux ne peuvent quitter ces étroites fenêtres, cette obscure maison, ce toit misérable et noir; il est une heure du matin, la lune brille, le froid est intense. Tout se tait; ils sont tous morts... Peu à peu ma poitrine se gonfle; je tremble; écrasé de respect, de regrets et de ces affections infinies que le génie à travers la tombe inflige quelquefois à d'obscurs survivants, je m'agenouille auprès de l'humble seuil, et, souffrant, admirant, aimant, adorant, je répète : Schiller!... Schiller!... Schiller!... ".

***

Dans la correspondance entre Goethe et Schiller, dont nous donnons ici quelques extraits, nous retrouvons en premier lieu les noms des deux musiciens J. Fr. Reichardt et Zelter déjà cités plus haut.

1. — *Schiller à Goethe.*

Jéna, le 15 mai 1795.

..... Reichardt vient de nous faire offrir sa collaboration pour *les Heures*, par l'entremise de Hufeland.

2. — *Goethe à Schiller.*

Weimar, le 16 mai 1795.

..... Il est impossible de renvoyer Reichardt; mais il faut que vous teniez son importunité en bride.

Il est à supposer que l'offre de Reichardt de collaborer à la publication des *Heures*, ne souriait pas trop aux deux poètes et que pour se venger de leur indifférent dédain, Reichardt les flagella dans ses écrits.

3. — *Schiller à Goethe.*

22 janvier 1796.

..... Voici une petite livraison d'épigrammes. Ne faites pas copier celles qui ne vous plairont point.....

..... Songez donc à régaler notre soi-disant ami Reichardt de quelques *Xenies*. Il vient de donner, dans le journal *Deutschland* qu'édite Unger, une critique des *Heures*, dans laquelle il s'émancipe horriblement contre vos *Entretiens* et autres articles, tandis qu'il cite longuement ceux de Fichte, de Woltmann, et les signale comme des modèles. Puisque cet homme nous attaque sans raison et sans ménagement, il faut le poursuivre à outrance dans *les Heures*. Voici encore quelques flèches qui, je l'espère, sauront bien atteindre messieurs nos amis, et leur entreront tout droit dans la chair.....

Or, parmi ces épigrammes il s'en trouvait une à l'adresse de Reichardt:

Liberté.

„ La liberté est une parure merveilleuse. Mais, ainsi que nous pouvons le constater, elle va à certains individus, comme un collier à un porc! „.

4. — *Goethe à Schiller.*

..... Les épigrammes ne sont pas encore copiées, et je crains que vous ne me devanciez tellement sur cette route que je ne puisse plus vous y rejoindre. La quinzaine prochaine est comme non avenue pour moi. Le nouvel opéra nous donne bien de l'ouvrage, mais aussi ce sera quelque chose de joyeux et d'édifiant......

L'opéra dont il est ici question, était *Les modernes Arcadiens*, opéra héroï-comique en deux actes, texte de CHRISTIAN AUGUSTE VULPIUS (1762-1827), musique de FRANÇOIS XAVIER SÜSSMEYER, né en 1766 à Steyer, petite ville de la Haute-Autriche, et qui mourut à Vienne, le 17 septembre 1803. Süssmeyer avait été l'élève favori de Mozart, dont il termina le fameux *Requiem* que Mozart avait laissé inachevé à sa mort. Süssmeyer s'attribuait les quatre derniers morceaux du *Dies irae*, le *Sanctus*, le *Bénédictus* et l'*Agnus Dei*. On ne saurait pousser plus loin la modestie et l'abnégation. La vérité est que Süssmeyer a bien parachevé l'instrumentation du *Requiem*, mais quant à la composition des quatre morceaux dont il s'attribue la paternité, il les a écrits sur les esquisses que le maître lui avait confiées avant d'expirer. Dans aucune de ses nombreuses œuvres, Süssmeyer ne s'est élevé à la hauteur de l'inspiration mozartienne, à ces traits de génie qui distinguent les productions du grand maître de l'art musical.

5. — *Goethe à Schiller.*

Weimar, le 23 janvier 1796.

Me voici sur le point de mener une vie bien dissipée. Les princes et les princesses de Darmstadt arrivent aujourd'hui. Demain il y aura grande réception à la cour, puis dîner, concert, souper et bal masqué. Lundi la représentation de *Don Juan*.

Au sujet du célèbre opéra *Don Juan* de Mozart, Goethe écrivit encore à Schiller les lignes suivantes: « Si vous aviez pu assister dernièrement à la représentation de *Don Juan*, vous y auriez vu réalisées toutes vos espérances au sujet de l'opéra. Mais aussi cette pièce est tout à fait seule de son genre, et la mort de Mozart a détruit tout espoir de voir jamais quelque chose de semblable ».

6. — *Goethe à Schiller.*

Weimar, le 31 janvier 1796.

..... Je vois par votre lettre que Reichardt rédige en même temps l'écrit périodique *la France* et celui intitulé *Deutschland* (l'Allemagne). Si c'est en effet lui qui s'est émancipé de la sorte, nous couvrirons sa veste de buffle de tant de dragées en plâtre, à la façon du carnaval de

Rome, qu'on le prendra pour un perruquier. Nous connaissons ce faux ami depuis longtemps, et si nous avons été indulgents envers ses impolitesses en général, c'est parce que individuellement il a toujours payé son tribut avec beaucoup de régularité: mais puisqu'il fait mine de vouloir le refuser, hâtons-nous de lui envoyer un Pacha à trois queues de renard enflammé. Je viens déjà de lui consacrer une dizaine de distiques; si Dieu le permet, vous les aurez mercredi prochain.

7. — *Schiller à Goethe.*

Le 31 janvier '96.

..... Vous pouvez être certain que Reichardt est le rédacteur de la *jeune Allemagne*, et qu'il a dit beaucoup de mal de vos *Entretiens*, quoique, dans le même article, il vous loue à pleine bouche, lui ou l'auteur de cet article, ce qui est la même chose pour nous. J'ajouterai que, même au point de vue littéraire, cette critique est une production misérable. Le livre de Heinses, dont je viens de lire le compte-rendu avec plus d'attention, est vertement critiqué, ce qui me fait beaucoup de peine, attendu qu'une stupidité est moins sujette a être critiquée.....

Le livre dont parle Schiller est un roman musical intitulé: « *Hildegard de Hohenthal* », de *J. J. Wilhelm Heinses* (1749-1803).

8. — *Goethe à Schiller.*

Weimar, le 4 févr. '96.

Le nouvel opéra (*Les modernes Arcadiens* de Süssmeyer) a obtenu le suffrage de la foule; il produit effectivement dans son ensemble un bel effet. La musique n'est pas profonde, mais très agréable, les costumes et les décorations ont fait une bonne impression. Je vous enverrai un de ces jours le livret, afin que vous puissiez vous convaincre de la marche singulière et archi-allemande que suit le théâtre allemand.....

9. — *Schiller à Goethe.*

Jéna, 10 juin '96.

..... Je vous rappelle que vous aviez l'intention d'adresser une lettre à Zelter à Berlin, dans la quelle je vous prie, de consacrer deux mots à notre Almanach. Lorsque vous l'aurez ainsi prévenu, je lui écrirai aussi et lui enverrai quelque chose à composer.....

10. — *Goethe à Schiller.*

Weimar, le 18 juin '96.

..... Saluez bien Voss de ma part et renouvelez-lui en mon nom la relation qui, d'après sa nature, ne pourra que s'améliorer encore. Si, comme je ne le désire nullement, il y a encore d'autres hôtes présents, je veux leur offrir de suite un cadeau amical: " Viens seulement de Giebichenstein, de Malepartus! Tu n'es tout de même pas Reinecke, tu es à demi ours et à demi loup! „

Ce *Xénion* était dirigé contre Reichardt que les deux amis avaient surnommé : *Le Pointilleux de Giebichenstein.*

11. — *Goethe à Schiller.*

Weimar, 22 juin '96.

..... Zelter à Berlin est prévenu. Il serait bon que vous lui écriviez aussi de suite. J'ai un *lied* de Mignon qui dans le roman n'est que mentionné et que je voudrais voir figurer dans l'Almanach. La question se pose, s'il ne vaudrait pas mieux s'entendre confidentiellement avec Ungern ? S'il répondait de même, la déclaration de guerre que nous ne pouvons plus différer serait ainsi un fait accompli:

La " déclaration de guerre „ était dirigée contre Reichardt à qui on veut retirer la composition de *Mignon*, qu'on lui avait précédemment confiée.

12. — *Schiller à Goethe.*

Jéna, le 24 juin 1796.

..... J'écrirai à Zelter, aussitôt que je saurai que lui envoyer. Me conseilleriez-vous de faire mettre en musique mon poème de Cérès ? Je crois, que ce serait un excellent thème pour le chant, s'il n'est pas trop long. En attendant, et à l'exception de vos propres œuvres, il n'y a pas à espérer autre chose de convenable pour la musique.

C'est une idée délicieuse que vous avez de vouloir orner l'Almanach d'un chant extrait de *Wilhelm Meister*. En vérité, nous pouvons être fiers de l'*Almanach* de cette année.

Il s'agit ici du poème de Schiller, intitulé *Plainte de Cérès*, déesse de la juste mesure et de la répression, ennemie de tout excès et de tout désordre.

Cette poésie commence ainsi :

" L'aimable printemps a-t-il paru?
La terre s'est-elle rajeunie? „

13. — *Schiller à Goethe.*

Jéna, le 1r août '96.

Après bien des hésitations chaque chose arrive néanmoins à reprendre sa véritable place. De prime abord les *Xénies* étaient destinées à n'être qu'une amusante bouffonnerie, une niche, calculée sur le moment même, et ainsi c'était bien. Mais il y avait excès, ce qui fit déborder le vase. Après avoir mûrement réfléchi à la chose, j'ai trouvé la solution la plus naturelle du monde pour satisfaire à la fois vos désirs et la convenance de l'*Almanach*.

Ce qui pouvait à la rigueur avoir droit à une certaine universalité et qui me mit en les rédigeant dans un grand embarras, c'étaient les *Xénies* philosophiques et purement poétiques, bref, les *Xénies* innocentes, mais aussi celles qui d'après la première idée ne l'étaient pas. Si nous plaçons celles-ci dans la première et la plus sérieuse partie de l'Almanach, parmi d'autres poésies, et que, par contre, tout à part et à la fin de la première partie, nous classions les gaies sous le nom de *Xénies*, comme nous avons fait l'année passée pour les *Épigrammes*, alors tout serait sauvé. Mises ensemble et sans mélange avec les sérieuses, elles perdent beaucoup de leur saveur amère; la bonne humeur qui les distingue en général excuse chaque *Xénie* isolée, comme vous avez fait la remarque vous même et, en même temps, elles présenteront en quelque sorte un tout complet. De même aussi les coups portés à Reichardt, nous les mélangerons dans l'ensemble au lieu de les placer en tête, comme nous l'avons d'abord fait. D'un côté l'*honneur* et d'un autre côté l'*offense* étaient trop grands, quand nous lui fîmes cette distinction....

14. — *Schiller à Goethe.*

Jéna, 9 oct. '96.

..... Etes-vous content de la musique? Tout ce que j'en ai entendu dans une exécution assez imparfaite, m'a beaucoup plu. *Mignon* est touchante et gracieuse; de même, *La Visite* de moi, m'a produit aussi une très bonne impression. Voulez-vous avoir la bonté, de ces 7 exemplaires des mélodies ci-jointes, d'envoyer 6 à Herder et 1 au Conseiller intime Voigt?.....

15. — *Goethe à Schiller.*

Weimar, 10 oct. '96.

..... Je ne puis encore rien dire de la musique. Je l'ai entendu exécuter, mais avec les compositions de Zelter, remplies de particularités. Cela ne suffit pas; il faut d'abord se familiariser avec celles-ci.

16. — *Schiller à Goethe.*

Jéna, le 16 oct. '96.

..... Vous devriez bien lire le nouvel article du Journal *Deutschland*. L'insecte n'a pas su faire autrement que de piquer de nouveau. Vraiment nous devrions le harceler jusqu'à ce que mort s'en suive, sans cela nous n'aurons jamais de paix. Il a déversé toute sa méchante bile contre *Cellini*, et pour vous chicaner il a loué et donné même les extraits que vous avez laissés de côté, etc.

On dit que Reichardt se trouve actuellement à Leipzig, mais ni Niethammer, ni Paulus, ne l'ont aperçu.....

Dans cette lettre, Schiller fait allusion à la *Xénie*, intitulée: *Le Signe du Scorpion*: « Mais voici venir un méchant insecte de G. b. n.; il s'approche l'air caressant: si vous ne fuyez vous êtes piqué ».

Ce distique était dirigé contre Reichardt, qui vivait alors à Giebichenstein, près de Halle.

17. — *Goethe à Schiller.*

Weimar, le 19 oct. 1796.

..... Il faudra laisser aboyer un bon moment le Spitz de Giebichenstein (Reichardt), jusqu'à ce que nous puissions enfin le frapper plus sûrement. En général, on doit traiter tous les opposants négatifs qui veulent arracher les plumes à ce qui existe, de la même manière que ceux qui nient le mouvement: il n'ya qu'à marcher continuellement devant leurs yeux. Je crains que, dans l'éloge des morceaux supprimés de *Cellini*, il ne cache une arrière-pensée.

Comme il est en possession de l'original, je redoute qu' il ne rétablisse les endroits, supprimés par moi et qu'il ne fasse imprimer l'ensemble au complet, car il est capable de tout.....

18. — *Schiller à Goethe.*

Jéna, le 9 déc. '96.

..... La *Nouvelle Gazette de Hambourg*, que je joins ici, vous prouvera qu'on n'a pas encore vidé son carquois contre nous. L'idée de cette repartie ne serait pas mauvaise si elle n'était pas si maladroitement exécutée. N'y aurait-il pas sous jeu un Reichardt, — ou Baggesen — peut-être?.....

19. — *Schiller à Goethe.*

25 déc. '96.

Le colis de ce jour a déjà été remis avant-hier à la messagère et aujourd'hui on me le retourne, parce que celle-ci n'a pas pu se mettre

en route à cause de l'inondation. Ce contretemps fâcheux m'est doublement désagréable comme vous pourrez juger d'après le contenu du colis. Reichardt s'est remué et, suivant mes prévisions, il ne veut avoir à faire qu'avec moi et feint d'être votre ami. Comme il s'appuie sur ce système de séparation, il me paraît urgent d'opposer à notre adversaire notre union si étroite. Je ne dois pas ignorer son attaque insolente, comme vous le jugerez vous-même: la réplique doit être prompte et décisive. J'y joins ici le brouillon de cette réponse que je soumets à votre approbation. Si, pour lui fermer plus sûrement la bouche, vous vouliez ajouter quelques mots, cela me serait d'autant plus agréable.....

Il s'agit ici du 10me numéro du journal *Deutschland*, rédigé par Reichardt, et qui contenait une déclaration de l'auteur au public sur les *Xénies*, que Reichardt qualifie de pasquinades d'un poète rempli de morgue, et dans laquelle, en termes irrités et blessants, Reichardt parle de son dédain pour la conduite basse et méprisable que Schiller aurait tenue envers lui, tandis que Goethe avec son véritable génie, même quand il le déshonore par des écarts de langage, peut encore avoir quelque droit à une considération justifiée par son mérite.

20. — *Goethe à Schiller.*

27 déc. '96.

Je reçois votre colis à un moment où n'ai pas la tête assez reposée pour m'occuper sérieusement de cette affaire, ni pour prendre une décision ferme à son égard. Laissez-moi vous exprimer à peu-près mon opinion, et ne vous hâtez pas trop. Pour sa réplique l'adversaire a pris tout son temps; réfléchissons mûrement en écartant toute précipitation passionnée; comme il n'y a aucun terme fixé pour la réponse, tout l'avantage est de notre côté. Cela est d'autant plus nécessaire, que cette affaire doit être traitée d'une façon circonspecte et prosaïque. Le premier mot devra avoir déjà une importance extrême. Je désire que notre prose soit aussi esthétique que possible, parlante, juridique, sophistique, voire même amusante et que, par sa liberté et sa vue d'ensemble, elle rappelle celle des *Xénies*. Votre article me paraît trop sérieux et trop bon enfant. Vous descendez librement dans l'arène du combat en laissant à votre adversaire tous les avantages. Vous videz la querelle en vous livrant, sans faire usage des armes que vous avez sous la main!

A vol d'oiseau, voici ma pensée sur cette affaire: Un auteur anonyme rédigeant deux journaux, attaque un autre auteur qui, lui, signe ses ar-

ticles dans son journal et dans son *Almanach*; il se plaint d'avoir été calomnié et attaqué comme citoyen dans quelques poésies !

M'est avis que, dans cette occasion, on doit réclamer de lui qu'il sorte de l'incognito dans lequel il s'enveloppe et qu'il signe de son véritable nom les articles dans son journal, afin que l'on puisse au moins connaître l'ennemi; deuxièmement, qu'il fasse réimprimer les poésies qu'il dit être dirigées contre sa personne, pour que l'on sache de quoi il est question et sur quelle raison la dispute se base. Ces deux demandes préliminaires doivent être élucidées en tout premier lieu; elles embarrasseront cruellement l'adversaire et, de quelque côté qu'il se tourne, nous aurons toujours la facilité de le persiffler. De cette manière, l'affaire prendra une tournure amusante; on gagnera du temps; d'autres adversaires s'en mêleront peut-être aussi, à qui on pourra de ci, de là, décocher quelques camouflets. Puis le public deviendra indifférent et, ainsi, tous les avantages seront pour nous.

Je trouverai probablement, pendant mon voyage, un moment de bonne humeur et le temps nécessaire pour faire l'essai d'un article dans le sens voulu. Comme nous avons des amis qui s'intéressent à nous, il ne nous faut pas nous lancer dans cette affaire, sans leur demander au préalable le concours de leurs bons conseils.....

21. — *Schiller à Goethe.*

Jéna, le 7 juillet 1797.

..... J'ai décidé que la partie musicale de l'*Almanach* devait être terminée avant toutes les autres; sans cela le compositeur n'aurait jamais fini.....

22. — *Schiller à Goethe.*

Jéna, 29 déc. '97.

..... J'avais toujours espéré que la tragédie sortirait de l'opéra sous une forme plus noble et plus belle, comme jadis elle est sortie des chœurs des fêtes de Bacchus. Dans l'opéra, en effet, on s'abstient de toute imitation servile de la nature, et bien que cela ait lieu seulement par une sorte de tolérance, l'idéal dramatique ne pourrait-il pas se glisser sur la scène par la même voie? Par la puissance de la musique, par l'excitation de la sensibilité que cet art affranchit de ses grossières attaches, l'opéra prédispose la pensée aux plus nobles sentiments; la passion ellemême s'y montre comme un libre jeu parce que la musique l'accompagne, et le merveilleux, qui y est toléré, doit rendre l'esprit plus indifférent au sujet lui-même.....

23. — *Goethe à Schiller.*

Weimar, 31 janvier 1798.

Nous avons entendu hier un nouvel opéra. Cimarosa, dans cette composition, déploie l'art d'un maître accompli. Quant au texte, il est à la manière italienne, et je me suis expliqué à ce sujet comment il est possible que des niaiseries, des absurdités même s'unissent si heureusement aux plus hautes magnificences de l'inspiration musicale. C'est l'*humour* seul qui produit ce résultat, car l'humour, même sans être poétique, est une sorte de poésie, et nous élève par sa nature au-dessus du sujet. Si les Allemands comprennent si rarement cette poésie de l'humour, c'est que les niaiseries qu'ils aiment, avec leurs goûts de philistins, sont celles qui ont une apparence de sensibilité ou de bon sens.

L'opéra de Cimarosa, dont Goethe parle dans cette lettre, était intitulé : *il Marito disperato*, dont le texte italien fut traduit en allemand par Einsiedel sous le titre : *La jalousie punie* (*Die bestrafte Eifersucht*). Cimarosa composa cet opéra en 1785 pour le théâtre des Florentins.

Dominique Cimarosa, né le 17 décembre 1749 à Aversa, mourut à Venise le 11 janvier 1801. Il fut un génie fécond et original et l'un des plus grands musiciens qu'ait produits l'Italie. Son opéra *Il Matrimonio segreto,* qu'il composa à Vienne en 1792, est considéré généralement, et à juste titre, comme son chef-d'œuvre.

24. — *Schiller à Goethe.*

Iéna, le 2 février 1798.

Vos observations sur l'opéra m'ont rappelé les idées que j'ai largement développées dans mes *Lettres esthétiques.* Quoique l'esthétique soit incompatible avec la nullité, le frivole est encore moins contraire à sa nature que le sérieux ; et comme il est plus facile à l'Allemand de s'occuper et de se déterminer que de se rendre indépendant, on le pousse vers les dispositions esthétiques dès qu'on lui rend le sujet plus facile. Voilà pourquoi je préfère les gens d'affaires ou autres barbares aux gens du monde oisifs chez lesquels tout est sans force et sans consistance. Si je pouvais servir chacun à son goût, j'enverrais les premiers à l'opéra et les seconds à la tragédie.

25. — *Schiller à Goethe.*

Weimar, le 17 déc. 1800.

..... Meyer et moi nous ferons avec plaisir tout ce qui sera en notre pouvoir pour diriger les répétitions de votre *Iphigénie*. Il paraît qu'on ne la donnera pas encore samedi prochain; on jouera ce soir-là *Così fan tutte*.....

L'opéra *Così fan tutte, ossia la Scuola degli amanti*, de W. A. Mozart, fut représenté pour la première fois à Vienne, le 26 janvier 1790. C'est une œuvre parfaite et exquise. Le livret italien de Da Ponte fut traduit en allemand par Vulpius sous le titre: *So sind sie Alle.* Mozart, né à Salzbourg le 27 janvier 1756, mourut à Vienne le 5 décembre 1791. L'admirable compositeur, surnommé le Raphaël de la musique, a laissé une œuvre considérable et étonnante par sa diversité, que la maison si renommée de M. M. Breitkopf et Härtel à Leipzig a publiée au complet. C'est bien certainement le monument le plus beau et aussi le plus durable que la postérité reconnaissante ait élevé à la mémoire de Mozart.

26. — *Schiller à Goethe.*

Weimar, le 28 déc. 1800.

Vous savez que les opéras ne sont point de ma compétence. Je n'en ferai pas moins avec plaisir tout ce que je pourrai pour celui dont vous vous occupez et j'assisterai volontiers tous les jours aux répétitions, mais je ne puis guère vous promettre que ma présence. Au reste, nous nous reverrons ce soir à la répétition. Vous avez promis de nous procurer *la Création* de Haydn pour notre fête du siècle, et cependant le maître de chapelle, Krantz, vient de me dire de votre part que c'est moi qui dois l'obtenir par l'intervention du coadjuteur. Ma lettre est faite, et j'attends l'exprès qui doit aller lui la porter.

L'oratorio *La Création*, que Joseph Haydn avait composé entre les années de 1795 à 1798, fut exécuté pour la première fois au palais du prince de Schwarzenberg, à Vienne, les 29 et 30 avril 1798. Haydn dirigeait lui-même l'orchestre, composé de tout ce qu'il y avait à Vienne de talents distingués. Dans l'assemblée nombreuse et brillante qui assistait à ces séances, on remarquait l'élite de la cour, des gens de lettres et des artistes. « Nous vîmes », dit Carpani, « se

dérouler devant nous une longue suite de beautés inconnues jusqu'à ce moment: les âmes, surprises, ivres de plaisir et d'admiration, éprouvèrent pendant deux heures consécutives ce qu'elles avaient senti bien rarement: une existence heureuse, produite par des désirs toujours satisfaits ».

La première exécution publique de ce chef-d'œuvre eut lieu le 19 mars 1799 au Théâtre National à Vienne. Le succès fut colossal, universel et durable.

A Paris, *La Création* fut exécutée à l'Opéra le 24 janvier 1801. Ce fut à l'occasion de cette solennité musicale qu'eut lieu l'explosion de la machine infernale, au moment où le Premier Consul Napoléon Bonaparte se rendait à l'Opéra.

Le retentissement que cette œuvre célèbre *La Création* produisait dans toute l'Europe eut pour résultat la fondation d'une grande quantité de sociétés chorales mixtes qui, actuellement, sont encore florissantes.

Ce qu'il y a de vraiment remarquable et touchant dans la vie de Joseph Haydn, c'est l'amitié sincère qu'il portait à Mozart son jeune rival, dont il admirait franchement le génie puissant. De même que les deux plus grands poètes de l'Allemagne, Schiller et Goethe, se sentaient attirés l'un vers l'autre, et cimentaient un attachement réciproque que seule la mort put dissoudre, de même, nous voyons les deux grands musiciens du XVIII siècle réunis par les mêmes sentiments d'une confraternité amicale qu'aucune rivalité ne put ternir: spectacle rare et digne d'être cité.

JOSEPH HAYDN est né le 1er avril 1732, à Rohrau, et mourut à Vienne, le 31 mai 1809.

27. — *Schiller à Goethe.*

Weimar, le 28 avril 1801.

Vous avez vraiment beaucoup perdu de n'avoir pu passer cette semaine à Weimar, où le chant et la danse se sont donné la main pour nous divertir de la manière la plus agréable. Je ne vous parlerai pas de nos chanteurs et de nos chanteuses, vous connaissez leur talent. Quant aux danseurs, qui dans l'intermède de lundi dernier ont paru la première fois, ils ont excité une admiration fort douteuse; on est peu habitué ici aux poses et aux mouvements singuliers qui consistent à étendre horizontalement la jambe, tantôt en arrière, tantôt de côté. Cela paraît incon-

venant et même indécent, et n'a vraiment rien de beau; mais la légèreté de ces danseurs et l'harmonie parfaite de leurs mouvements avec les différentes mesures de la musique sont très-agréables.....

***

Passons maintenant en revue les compositions musicales de quelques artistes célèbres qui se sont inspirés directement des poésies de Schiller.

Suivant l'adage bien connu: à tout Seigneur, tout honneur, nous commencerons par Beethoven. A ce sujet, nous empruntons à Hector Berlioz qui, dans son livre « *A travers Chant* », a consacré une belle *Étude critique* aux Symphonies de Beethoven, les lignes qu'il a écrites sur la *9ème Symphonie avec Chœurs.*

« ..... Beethoven avait déjà écrit huit symphonies avant celle-ci. Pour aller au delà du point où il était alors parvenu à l'aide des seules ressources de l'instrumentation, quels moyens lui restait-il? L'adjonction des voix aux instruments. Mais pour observer la loi du *crescendo*, et mettre en relief dans l'œuvre même la puissance de l'auxiliaire qu'il voulait donner à l'orchestre, n'était-il pas nécessaire de laisser encore les instruments figurer seuls sur le premier plan du tableau qu'il se proposait de dérouler?... ».

Une fois cette donnée admise, on conçoit fort bien qu'il ait été amené à chercher une musique mixte qui pût servir de liaison aux deux grandes divisions de la symphonie; le récitatif instrumental fut le pont qu'il osa jeter entre le chœur et l'orchestre, et sur lequel les instruments passèrent pour aller se joindre aux voix.

Le passage établi, l'auteur dut vouloir motiver, en l'annonçant, la fusion qui allait s'opérer, et c'est alors que, parlant lui-même par la voix d'un coryphée, il s'écria, en l'employant, les notes du récitatif instrumental qu'il venait de faire entendre: *Amis! plus de pareils accords, mais commençons des chants plus agréables et plus remplis de joie.*

Voilà donc, pour ainsi dire, le traité d'alliance conclu entre le chœur et l'orchestre; la même phrase de récitatif, prononcée par l'un et par l'autre, semble être la formule du serment. Libre au musicien ensuite de choisir le texte de sa composition chorale: c'est à Schiller que Beethoven va le demander; il s'empare de *l'Ode à la*

Joie, la colore de mille nuances que la poésie toute seule n'eût jamais pu rendre sensibles, et s'avance en augmentant jusqu'à la fin de pompe, de grandeur et d'éclat.

Telle est peut-être la raison, plus ou moins plausible, de l'ordonnance générale de cette immense composition, dont nous allons maintenant étudier en détail toutes les parties.

Le premier morceau, empreint d'une sombre majesté, ne ressemble à aucun de ceux que Beethoven écrivit antérieurement. L'harmonie en est d'une hardiesse quelque fois excessive: les dessins les plus originaux, les traits les plus expressifs, se pressent, se croisent, s'entrelacent en tout sens, mais sans produire ni obscurité, ni encombrement; il n'en résulte, au contraire, qu'un effet parfaitement clair, et les voix multiples de l'orchestre qui se plaignent ou menacent, chacune à sa manière et dans son style spécial, semblent n'en former qu'une seule; si grande est la force du sentiment qui les anime.

Cet *allegro maestoso*, écrit en *ré-mineur*, commence cependant sur l'accord de *la*, sans la tierce, c'est-à-dire sur une tenue des notes *la*, *mi*, disposées en quinte, arpégées en dessous par les premiers violons, les altos et les contrebasses, de manière que l'auditeur ignore s'il entend l'accord de *la mineur*, celui de *la majeur*, ou celui de la dominante de *ré*. Cette longue indécision de la tonalité donne beaucoup de force et un grand caractère à l'entrée du *tutti* sur l'accord de *ré mineur*. La péroraison contient des accents dont l'âme s'émeut tout entière; il est difficile de rien entendre de plus profondément tragique que ce chant des instruments à vent sous lequel une phrase chromatique en *trémolo* des instruments à cordes s'enfle et s'élève peu à peu, en grondant comme la mer aux approches de l'orage. C'est là une magnifique inspiration.

Nous aurons plus d'une occasion de faire remarquer dans cet ouvrage des agrégations de notes auxquelles il est vraiment impossible de donner le nom d'accords: et nous devrons reconnaître que la raison de ces anomalies nous échappe complètement. Ainsi, à la page 17 de l'admirable morceau dont nous venons de parler, on trouve un dessin mélodique de clarinettes et de bassons, accompagné de la façon suivante dans le ton d'*ut mineur*: la basse frappe d'abord *fa dièse* portant *septième diminuée*, puis *la bémol* portant *tierce*, *quarte* et *sixte augmentée*, et enfin *sol*, au-dessus duquel les flûtes et les haut-

bois frappent les notes *mi-bémol sol, ut,* qui donneraient un accord de *sixte et quarte,* résolution excellente de l'accord précédent, si les seconds violons et les altos ne venaient ajouter à l'harmonie les deux sons *fa naturel* et *la bémol*, qui la dénaturent et produisent une confusion fort désagréable et heureusement fort courte. Ce passage est peu chargé d'instrumentation et d'un caractère tout à fait exempt de rudesse; je ne puis donc comprendre cette quadruple dissonance si étrangement amenée et que rien ne motive. On pourrait croire à une faute de gravure, mais en examinant bien ces deux mesures et celles qui précèdent, le doute se dissipe et l'on demeure convaincu que telle a été réellement l'intention de l'auteur.

Le *scherzo vivace* qui suit ne contient rien de semblable; on y trouve, il est vrai, plusieurs pédales hautes et moyennes sur la tonique, passant au travers de l'accord de dominante; mais j'ai déjà fait ma profession de foi au sujet de ces tenues étrangères à l'harmonie, et il n'est pas besoin de ce nouvel exemple pour prouver l'excellent parti qu'on en peut tirer quand le sens musical les amène naturellement. C'est au moyen du rhythme surtout que Beethoven a su répandre tant d'intérêt sur ce charmant badinage; le thème si plein de vivacité, quand il se présente avec sa réponse fuguée entrant au bout de quatre mesures, pétille de verve ensuite lorsque la réponse, paraissant une mesure plus tôt, vient dessiner un rhythme ternaire au lieu du rhythme binaire adopté en commençant.

Le milieu du *scherzo* est occupé par un *presto à deux temps* d'une jovialité toute villageoise, dont le thème se déploie sur une pédale intermédiaire, tantôt tonique et tantôt dominante, avec accompagnement d'un contre-thème qui s'harmonise aussi également bien avec l'une et l'autre note tenue, *dominante et tonique.* Ce chant est ramené en dernier lieu par une phrase de hautbois d'une ravissante fraîcheur, qui, après s'être balancée sur l'accord de neuvième dominante majeure de *ré*, vient s'épanouir dans le ton de *fa naturel* d'une manière aussi gracieuse qu'inattendue. On retrouve là un reflet de ces douces impressions si chères à Beethoven, que produisent l'aspect de la nature riante et calme, la pureté de l'air, les premiers rayons d'une aurore printanière.

Dans l'*adagio cantabile*, le principe de l'unité est si peu observé qu'on pourrait y voir plutôt deux morceaux distincts qu'un seul. Au

premier chant en *si bémol* à quatre temps, succède une autre mélodie absolument différente en *ré majeur* et à trois temps ; le premier thème, légèrement altéré et varié par les premiers violons, fait une seconde apparition dans le ton primitif pour ramener de nouveau la mélodie à trois temps, sans altérations ni variations, mais dans le ton de *sol majeur* ; après quoi le premier thème s'établit définitivement et ne permet plus à la phrase rivale de partager avec lui l'attention de l'auditeur. Il faut entendre plusieurs fois ce merveilleux *adagio* pour s'accoutumer tout à fait à une aussi singulière disposition. Quant à la beauté de toutes ces mélodies, à la grâce infinie des ornements dont elles sont couvertes, aux sentiments de tendresse mélancolique, d'abattement passionné, de religiosité rêveuse qu'elles expriment, si ma prose pouvait en donner une idée seulement approximative, la musique aurait trouvé dans la parole écrite une émule que le plus grand des poètes lui-même ne parviendra jamais à lui opposer. C'est une œuvre immense, et quand on est entré sous son charme puissant, on ne peut que répondre à la critique, reprochant à l'auteur d'avoir ici violé la loi de l'unité : tant pis pour la loi !

Nous touchons au moment où les voix vont s'unir à l'orchestre. Les violoncelles et les contrebasses entonnent le récitatif dont nous avons parlé plus haut, après une ritournelle des instruments à vent, rauque et violente comme un cri de colère. L'accord de sixte majeure, *fa*, *la*, *ré*, par lequel ce *presto* débute, se trouve altéré par une appogiature sur le *si bémol*, frappée en même temps par les flûtes, les hautbois et les clarinettes ; cette sixième note du ton de *ré majeur* grince horriblement contre la dominante et produit un effet excessivement dur. Cela exprime effectivement la fureur et la rage, mais je ne vois pas ici encore ce qui peut exciter un sentiment pareil, à moins que l'auteur, avant de faire dire à son coryphée : *Commençons des chants plus agréables*, n'ait voulu, par un bizarre caprice, calomnier l'harmonie instrumentale. Il semble la regretter, cependant, car entre chaque phrase du récitatif des basses, il reprend, comme autant de souvenirs qui lui tiennent au cœur, des fragments des trois morceaux précédents ; et de plus, après ce même récitatif, il place dans l'orchestre, au milieu d'un choix d'accords exquis, le beau thème que vont bientôt chanter toutes les voix, sur l'ode de

Schiller. Ce chant, d'un caractère doux et calme, s'anime et se brillante peu à peu, en passant des basses, qui le font entendre les premières, aux violons et aux instruments à vent. Après une interruption soudaine, l'orchestre entier reprend la furibonde ritournelle déjà citée et qui annonce ici le récitatif vocal.

Le premier accord est encore posé sur un *fa* qui est censé porter la tierce et la sixte, et qui les porte réellement; mais cette fois l'auteur ne se contente pas de l'appogiature *si bémol*, il y ajoute celle du *sol*, du *mi* et de l'*ut dièse*, de sorte que *Toutes les notes de la Gamme Diatonique Mineure* se trouvent frappées en même temps et produisent l'épouvantable assemblage de sons: *fa*, *la*, *ut dièse*, *mi*, *sol*, *si bémol*, *ré*.

Le compositeur français Martin, dit Martini, dans son opéra de *Sapho*, avait, il y a quarante ans, voulu produire un hurlement d'orchestre analogue, en employant à la fois tous les intervalles diatoniques, chromatiques et enharmoniques, au moment où l'amante de Phaon se précipite dans les flots: sans examiner l'opportunité de sa tentative et sans demander si elle portait ou non atteinte à la dignité de l'art, il est certain que son but ne pouvait être méconnu. Ici, mes efforts pour découvrir celui de Beethoven sont complètement inutiles. Je vois une intention formelle, un projet calculé et réfléchi de produire deux discordances, aux deux instants qui précèdent l'apparition successive du récitatif dans les instruments et dans la voix: mais j'ai beaucoup cherché la raison de cette idée, et je suis forcé d'avouer qu'elle m'est inconnue.

Le coryphée, après avoir chanté son récitatif, dont les paroles, nous l'avons dit, sont de Beethoven, expose seul, avec un léger accompagnement de deux instruments à vent et de l'orchestre à cordes en *pizzicato*, le thème de *l'Ode à la Joie*. Ce thème paraît jusqu'à la fin de la symphonie, on le reconnaît toujours, et pourtant il change continuellement d'aspect. L'étude de ces diverses transformations offre un intérêt d'autant plus puissant que chacune d'elles produit une nuance nouvelle et tranchée dans l'expression d'un sentiment unique, celui de la joie. Cette joie est au début pleine de douceur et de paix; elle devient un peu plus vive au moment où la voix des femmes se fait entendre. La mesure change; la phrase, chantée d'abord à quatre temps, reparaît dans la mesure à 6/8 et formulée en syncopes

continuelles; elle prend alors un caractère plus fort, plus agile et qui se rapproche de l'accent guerrier. C'est le chant de départ du héros sûr de vaincre; on croit voir étinceler son armure et entendre le bruit cadencé de ses pas. Un thème fugué, dans lequel on retrouve encore le dessin mélodique primitif, sert pendant quelques temps de sujet aux ébats de l'orchestre: ce sont les mouvements divers d'une foule active et remplie d'ardeur..... Mais le chœur rentre bientôt et chante énergiquement l'hymne joyeuse dans sa simplicité première, aidé des instruments à vent qui plaquent les accords en suivant la mélodie, et traversé en tous sens par un dessin diatonique exécuté par la masse entière des instruments à cordes en unissons et en octaves.

L'*andante maestoso* qui suit est une sorte de choral qu'entonnent d'abord les ténors et les basses du chœur, réunis à un trombone, aux violoncelles et aux contrebasses. La joie est ici religieuse, grave, immense; le chœur se tait un instant, pour reprendre avec moins de force ses larges accords, après un *solo* d'orchestre d'où résulte un effet d'orgue d'une grande beauté. L'imitation du majestueux instrument des temples chrétiens est produite par des flûtes dans les bas, des clarinettes dans le chalumeau, des sons graves de bassons, des altos divisés en deux parties, haute et moyenne, et des violoncelles jouant sur leurs cordes à vide *sol ré*, ou sur l'*ut bas* (à vide) et l'*ut* du médium, toujours en double corde. Ce morceau commence en *sol*, il passe en *ut*, puis en *fa*, et se termine par un point d'orgue sur la septième dominante de *ré*. Suit un grand *Allegro* à 6/4, où se réunissent dès le commencement le premier thème, déjà tant et si diversement reproduit, et le choral de l'*Andante* précédent. Le contraste de ces deux idées est rendu plus saillant encore par une variation rapide du chant joyeux, exécutée au-dessus des grosses notes du choral, non seulement par les premiers violons, mais aussi par les contrebasses. Or, il est impossible aux contrebasses d'exécuter une succession de notes aussi rapides; et l'on ne peut encore là s'expliquer comment un homme aussi habile que l'était Beethoven dans l'art de l'instrumentation a pu s'oublier jusqu'à écrire, pour ce lourd instrument, un trait tel que celui-ci. Il y a moins de fougue, moins de grandeur et plus de légèreté dans le style du morceau suivant: une gaîté naïve, exprimée d'abord par quatre voix seules et plus

chaudement colorée ensuite par l'adjonction du chœur, en fait le fond. Quelques accents tendres et religieux y alternent à deux reprises différentes avec la gaie mélodie, mais le mouvement devient plus précipité, tout l'orchestre éclate, les instruments à percussion, timbales, cymbales, triangle et grosse caisse frappent rudement les temps forts de la mesure; la joie reprend son empire, la joie populaire, tumultueuse, qui ressemblerait à une orgie, si, en terminant, toutes les voix ne s'arrêtaient de nouveau sur un rhythme solennel pour envoyer, dans une exclamation extatique, leur dernier salut d'amour et de respect à la joie religieuse. L'orchestre termine seul, non sans lancer dans son ardente course des fragments du premier thème dont on ne se lasse pas.

Une traduction aussi exacte que possible de la poésie allemande traitée par Beethoven donnera maintenant au lecteur le motif de cette multitude de combinaisons musicales, savantes auxiliaires d'une inspiration continue, instruments dociles d'un génie puissant et infatigable. La voici:

" O Joie! belle étincelle des dieux, fille de l'Élysée, nous entrons tout brûlants du feu divin dans ton sanctuaire! Un pouvoir magique réunit ceux que le monde et le sang séparent; à l'ombre de ton aile si douce tous les hommes deviennent frères.

" Celui qui a le bonheur d'être devenu l'ami d'un ami; celui qui possède une femme aimable; oui, celui qui peut dire à soi une âme sur cette terre, que sa joie se mêle à la nôtre! mais, que l'homme à qui cette félicité ne fut pas accordée se glisse en pleurant hors du lieu qui nous rassemble!

" Tous les êtres boivent la joie au sein de la nature; les bons et les méchants suivent des chemins de fleurs. La nature nous a donné l'amour, le vin et la mort, cette épreuve de l'amitié! Elle a donné la volupté au ver; le chérubin est debout devant Dieu.

" Gai! gai! comme les soleils roulent sur le plan magnifique du ciel, de même, frères, courez fournir votre carrière, pleins de joie comme le héros qui marche à la victoire.

" Que des millions d'êtres, que le monde entier se confonde dans un même embrassement! Frères, au delà des sphères doit habiter un père bien-aimé.

" Millions, vous vous prosternez? reconnaissez-vous l'œuvre du Créateur? Cherchez l'auteur de ces merveilles au-dessus des astres, car c'est là qu'il réside.

« O Joie! belle étincelle des dieux, fille de l'Élysée, nous entrons tout brûlants du feu divin dans ton sanctuaire!

« Fille de l'Élysée, Joie, belle étincelle des dieux! ».

Beethoven composa également un chœur pour 3 voix d'hommes, sur les paroles de Schiller, tirées de la dernière scène du IV acte de *Guillaume Tell:* le *Chant des Moines*:

Elle surprend l'heure dernière
Le mortel qui ne l'attend pas;
Même au milieu de sa carrière
Souvent il trouve le trépas!
Point de délai; rien qui l'arrête;
Il tombe plein de force encor;
Et, que son âme au jour soit prête,
Ou porte le poids de sa dette,
Vers son Juge elle prend l'essor!

Sur la partition autographe Beethoven avait écrit: « En souvenir du décès subit de notre ami, Krumpholz, le 3 mai 1817 » (Wenzel Krumpholz mourut le 2 mai 1817).

Louis van Beethoven naquit à Bonn, le 17 décembre 1770 et mourut à Vienne, le 26 mars 1827. Son père était ténor dans la chapelle du prince électeur, où son grand-père avait été basse, puis maître de chapelle. En 1787 Beethoven fit un court séjour à Vienne. Le jeune virtuose pianiste joua devant Mozart qui lui prédit un brillant avenir. Lorsqu'il revint pour la seconde fois à Vienne pour s'y fixer définitivement, Beethoven était âgé de 22 ans. Il travailla la composition musicale d'abord avec Joseph Haydn, puis ensuite avec Schenck, l'auteur du *Barbier du Village*, et aussi avec Albrechtsberger et Salieri. L'activité créatrice de Beethoven fut merveilleuse et féconde en chefs-d'œuvre de tous genres qui sont devenus l'apanage du monde musical et lui ont assigné le premier rang parmi les compositeurs. Beethoven forme avec Haydn et Mozart la glorieuse Trinité des grands et incomparables maîtres classiques.

Une édition complète des œuvres du sublime maître, parut en 24 séries, chez Breitkopf et Härtel.

Les belles poésies lyriques de Schiller devaient exercer, sur un génie comme celui de Franz Schubert, une puissante attraction. Effecti-

vement, Schubert admirait l'élévation, le sublime et la noblesse de la pensée, telles qu'elles se manifestent dans toutes les œuvres de ce grand poète. Il aimait à le suivre de la réalité présente à cet idéal du beau moral vers lequel la fougue du maître emporte comme irrésistiblement ses lecteurs.

Dans le riche écrin des Chants et Ballades de Schiller, le jeune compositeur trouvait des pierres fines destinées à jeter un très vif éclat sur son superbe talent en éveillant et provoquant son inspiration.

La cadre de cette étude ne permettant pas de pouvoir entrer dans une plus ample dissertation sur la musique que Schubert a composée sur les poésies de Schiller, nous nous bornons à donner la liste dans l'ordre chronologique de ces œuvres remarquables.

Année 1813.

Aspiration (1re version), pour Basse, 3 avril:
" Ah! si des profondeurs de cette vallée que presse un froid brouillard ".

L'Elysée (1re version), 15 avril:
" Loin d'ici la plainte gémissante ".

Thécla, voix d'un esprit (1re version), 22 août:
" Où je suis, où je me retirai ".

Le Plongeur :
" Qui de vous osera, chevalier ou varlet, plonger dans ce gouffre? ".

La plainte de la jeune fille (1re version):
" La forêt des chênes mugit, les nuages s'avancent ".

Trios, Quatre strophes tirées de l'Élysée:

N. 1. " Une joie infinie inonde ici le cœur " (Canon, 15 avril).

N. 2. " Loin d'ici la plainte gémissante " (18 avril).

N. 3. " Ici le pélerin voyageur étend ses membres fatigués et brûlants " (29 avril).

N. 4. " Ici s'embrassent les fidèles époux " (8 mai).

Le Triomphe de l'amour :

(9me strophe) " Un juvénile essor, une ardeur printanière " (Canon, 8 mai).

(15me strophe). " Assis sur un trône élevé, le fils de Saturne brandit sa foudre " (10 mai).

Le Fugitif:

" La vivante haleine du matin répand sa fraîcheur „ (15 mai, 1re version).

Sentences de Confucius:

" La marche du temps est triple „ (Canon, 8 juillet).

Les deux chemins de la vertu:

" Il est deux chemins par où l'homme s'élève à la vertu „ (15 juillet).

Année 1814.

A Emma:

" Dans le lointain gris et brumeux gîte mon bonheur „ (Avril). Op. 58, N. 2.

La jeune étrangère:

" Dans un vallon, chez de pauvres bergers „ (1re version, 16 octobre).

Année 1815.

L'Attente:

" N'ai-je pas entendu la petite porte s'ouvrir? „. Op. 116 (27 février).

Amalie:

" Il était beau comme un ange, plein des voluptés de Walhalla „. Op. 173, N. 1 (19 mai).

Le Mystère:

" Elle n'a pu me dire un seul petit mot „. Op. 173, N. 2 (7 août, 1re version).

Au Printemps:

" Sois le bien venu, bel enfant! toi, les délices de la nature! „ Op. 172, N. 5 (6 septembre).

Adieux d'Hector:

" Hector veut-il s'éloigner de moi pour toujours? „. Op. 58, N. 1.

L'Espérance:

" Les hommes parlent et rêvent sans cesse de jours futurs meilleurs „. Op. 87, N. 2 (2me version).

Le jeune homme au bord du ruisseau:

" Près de la source était assis le jeune adolescent „. Op. 87, N. 3 (2me version: la 1re version en *fa mineur*).

Le combat:

" Non! je ne combattrai pas plus longtemps ce combat ". Op. 110.

A la Joie:

" Joie, divine étincelle ". Op. 111, N. 1.

La Caution. Ballade:

" Damon, un poignard sous sa robe, s'est glissé près du tyran Denys ".

La jeune étrangère: 2[me] version (12 avril).

Chanson à boire le Punch à chanter dans le Nord (1[re] version):

" Sur les libres hauteurs des monts " (18 avril).

Chanson à boire le Punch:

" Quatre éléments, intimement unis, forment le monde " (à 3 voix; 29 août).

Plainte de Cérès:

" L'aimable printemps a-t-il paru? " (9 novembre).

Année 1816.

Le chevalier Toggenbourg. Ballade:

" Chevalier, ce cœur vous promet le fidèle amour d'une sœur " (13 mars).

La plainte de la jeune fille:

2[me] version. Op. 58, N. 3 (Mars).

Les quatre âges du monde:

" Le vin vermeil pétille dans les verres ". Op. 111, N. 3.

Laure au Piano:

" Quand tes doigts, Laure, parcourent magistralement les touches " (Mars).

Le Fugitif:

2[me] version (Mars).

Le Mystère:

2[me] version.

Année 1817.

Le Pèlerin:

" J'étais encore au printemps de ma vie ". Op. 37, N. 1.

Le Chasseur des Alpes :

„ Ne veux-tu pas garder l'agneau? „ Op. 37, N. 2.

Thécla, voix d'un esprit:

„ Où je suis, où je me retirai, quand mon ombre fugitive t'échappa ? „ (2me version). Op. 88, N. 2.

Groupe du Tartare :

„ Ecoutez ! Comme murmure la mer soulevée „. Op. 24, N. 1.

L'Extase, à Laure :

„ Laure, il me semble que je fuis au-dessus de ce monde „ (Inachevé, Août).

Année 1818.

Chanson à boire le Punch à chanter dans le Nord:

2me version, à 2 et à 3 voix (18 août).

Année 1821.

Aspiration :

2me version. Op. 39 (8 février).

Année 1825.

La Nuit et les rêves:

„ Sainte nuit, tu descends „. Op. 43, N. 2.

Année 1826.

Dithyrambe :

„ Jamais, non jamais, croyez-moi, un dieu n'apparaît seul „. Op. 60.

Fragment du poème: Les Dieux de la Grèce:

12me strophe : „ Monde charmant, où es-tu? „.

La plainte de Cérès :

Nouvelle version.

La Bataille:

„ Pesante et sombre, vrai nuage de tempête, l'armée en marche ondule à travers la verte plaine „.

Franz Peter Schubert naquit à Vienne, le 31 janvier 1797 au n° 72 du Himmelpfordtgrund, paroisse de Lichtenthal, dont son père dirigeait l'école. C'est un des plus grands compositeurs de génie que

l'Allemagne ait produits, le maître incomparable du *Lied* et aussi l'un des meilleurs compositeurs de musique instrumentale.

Franz Schubert mourut à Vienne, le 18 novembre 1828.

Sur la pierre du tombeau, le poète Franz Grillparzer fit graver l'épitaphe suivante:

" La mort garde ici une riche proie
Et des espérances encore plus riches ".

Une édition complète des œuvres de Schubert a paru chez Breitkopf et Härtel.

Parmi les compositeurs allemands, qui ont mis en musique certaines poésies de Schiller, il convient de citer *Andreas-Jacob Romberg*, violoniste et condisciple de Beethoven à l'orchestre du prince électeur à Bonn de 1790 à 1793.

Romberg écrivit de la musique pour des *soli* de chant avec orchestre: *La fille infanticide*, *Le pouvoir du Chant*, *Le Monologue de la Pucelle d'Orléans*, *Le Comte de Habsbourg*, *Aspiration*, ainsi que le *Chant de la Cloche*. A l'exception de cette dernière œuvre, très méritante, les compositions de Romberg sont aujourd'hui presque toutes oubliées.

Le compositeur allemand Max Bruch, ainsi que le compositeur français Vincent d'Indy, ont également mis en musique le célèbre poème du *Chant de la Cloche* de Schiller:

" Solidement maçonné, dans la terre, le moule attend, formé d'argile, durci par le feu. C'est aujourd'hui que doit naître la cloche! "

Les magnifiques œuvres dramatiques de Schiller, auxquels des vers fortement frappés et patriotiques, brillants d'or, de ciselure et d'éclat, à panache de chevalerie, chantant haut le courage, la liberté, l'amour, la tendresse, le dévouement, rehaussés par un élan et un souffle poétique des plus intenses, avec des situations dramatiques incomparables, valurent à l'auteur un succès retentissant et durable, devaient forcément exercer un attrait irrésistible sur les musiciens.

Chose extrêmement curieuse, ce ne furent pas les compositeurs dramatiques allemands qui surent profiter de ces chefs-d'œuvre mais bien des musiciens étrangers.

C'est ainsi qu'en France, les librettistes Hippolyte Bis et Jouy

empruntèrent au *Guillaume Tell* de Schiller la plupart des situations et les péripéties du drame, pour en faire le livret du grand opéra en quatre actes de *Guillaume Tell* que tout le monde connaît et que ROSSINI a immortalisé avec sa musique ensoleillée. La première représentation de ce chef-d'œuvre eut lieu à l'Académie Royale de musique à Paris, le 3 août 1829. Les rôles étaient ainsi distribués: Arnold, Adolphe Nourrit; Walter, Levasseur; Gessler, Prévost; Guillaume, Dabadie; Mathilde, M^me^ Damoreau-Cinti; Jemmy, M^me^ Dabadie, et Hedwige, M^lle^ Mori.

La musique scénique, pour le *Guillaume Tell* de Schiller, fut composée par BERNARD ANSELME DE WEBER, lors des premières représentations du drame à Berlin en 1795.

Un autre *Guillaume Tell*, drame lyrique en trois actes et en prose, paroles de Sedaine, musique de GRÉTRY, représenté aux Italiens à Paris, le 9 avril 1791, n'a absolument rien de commun avec celui de Schiller.

Le librettiste attitré de Grétry avait tiré le sujet et les principales situations d'une tragédie de *Guillaume Tell*, œuvre de Lemierre, qui avait été jouée à la Comédie-Française au mois de décembre 1766.

Pendant le voyage qu'il fit en Suisse dans l'été de l'année 1831, MENDELSSOHN, très fortement impressionné par la lecture du drame de *Guillaume Tell* de Schiller, eut l'idée de composer la musique scénique et il fit immédiatement part de ce projet à ses parents dans la lettre qu'il leur adressait d'Engelberg, où il séjournait alors momentanément. Mendelssohn s'exprime en ces termes:

Engelberg, le 23 août 1831.

Le cœur me déborde et il faut que je me soulage, en vous faisant part de mes impressions. Je viens de me mettre, dans cette charmante vallée, à relire le *Guillaume Tell* de Schiller, et j'achève à l'instant la première moitié de la première scène; — il n'y a tout de même aucun art comparable à notre art allemand! Dieu sait d'où cela vient, mais je ne crois pas qu'aucun autre peuple soit capable de comprendre, à plus forte raison de faire rien de pareil à ce commencement. — Voilà ce qui s'appelle un poème et un début! D'abord ces vers si limpides, si clairs, dont l'harmonie rappelle si bien le lac au brillant miroir et tout ce qui caractérise la Suisse; puis ce long et insignifiant bavardage des montagnards, et enfin Baumgarten arrivant au milieu de tout cela, — c'est divinement beau! Quelle fraîcheur, quelle puissance, et comme cela vous

entraîne! — Mais en musique il n'y a pas encore une œuvre pareille, et cependant il faut aussi que la musique ait un jour quelque chose d'aussi parfait. Ce que j'admire encore, c'est que Schiller s'est créé à lui-même toute la Suisse, et bien qu'il ne l'eût jamais vue, tout est, dans son œuvre, d'une fidélité, d'une vérité saisissante: mœurs, habitants, nature et paysage. — Je me sentis de suite en belle humeur lorsque, dans ce village élevé et solitaire, mon vieil hôte m'apporta du couvent le volume de Schiller imprimé en caractères qui me rappelaient la patrie, et portant en tête ce nom qui m'est si familier; mais le commencement de la pièce a, une fois encore, surpassé mon attente. Il faut dire aussi qu'il y a plus de quatre ans que je ne l'avais lue. Quand j'aurai terminé, j'ai l'intention d'aller au couvent et de jeter un peu mes impressions sur l'orgue. — *Après midi.* — Ne vous étonnez pas de ce que je viens de dire au sujet de *Guillaume Tell*, relisez seulement la première scène et vous le comprendrez. Des scènes comme celle où tous les pâtres et les chasseurs crient: " Sauve-le! Sauve-le! Sauve-le! „ ou la fin de celle du Grütli où le soleil se lève sur la scène vide, ne pouvaient en vérité venir qu'à l'esprit d'un Allemand et d'un Allemand qui s'appelait M. de Schiller. Or, la pièce tout entière fourmille de traits pareils. Laissez-moi vous citer l'endroit où, à la fin de la seconde scène, Tell s'approche de Stauffacher avec Baumgarten qu'il a sauvé, et termine cette émouvante péripétie d'une manière si calme et si assurée; outre la beauté de la pensée, cela est profondément suisse. Relisez aussi le commencement de la scène du Grütli. J'ai composé ce matin la symphonie que l'orchestre doit jouer à la fin, au moment où le soleil se lève, mais je n'ai pu la composer que mentalement, car, sur le petit orgue d'ici, il était impossible de rien faire de bon „.

Malheureusement, Mendelssohn, detourné sans nul doute par d'autres préoccupations, ne donna pas suite à son intention.

Parmi les librettistes italiens et français qui empruntèrent aux drames de Schiller le titre et les principales situations de leurs opéras, je citerai les suivants:

I Briganti, opéra en 3 actes, livret de Crescini, musique de MERCADANTE, représenté pour la première fois à Paris au Théâtre-Italien, le 22 mars 1836.

I Masnadieri (Les Brigands), opéra en 4 actes, livret de Maffei, musique de VERDI, représenté à Londres au théâtre de Druy-Lane, au mois de juillet 1847.

Luisa Miller, opéra, livret de Cammarano, musique de VERDI, représenté à Naples, en décembre 1849.

Don Carlos, grand opéra en 5 actes, livret de Méry et Camille du Locle, musique de Verdi, représenté à l'Opéra de Paris, le 11 mars 1867.

Maria Stuarda, opéra mis en musique par trois compositeurs italiens différents: Pierre Casella, Mercadante et Donizetti.

Marie Stuart, opéra en 5 actes, paroles de Théodor Anne, musique de Niedermeyer, représenté à l'Académie Royale de musique, le 6 décembre 1844.

Wallenstein, opéra, musique de Masone, représenté au théâtre del Fondo, à Naples, en septembre 1873.

Un autre opéra portant le même titre, musique de Denza, fut également représenté sur la même scène, en mai 1876.

Citons encore la « Trilogie symphonique » que M. Vincent d'Indy a composée sur le poème de *Wallenstein*.

Au sujet de *Marie Stuart* de Schiller, nous terminerons cette étude par les lignes que Hector Berlioz lui a consacrées dans son livre *Les Soirées de l'Orchestre*:

« — Pourquoi, reprend Corsino, après un silence et comme pour rompre une conversation qui lui est pénible, n'êtes-vous pas venu avant-hier à la représentation de la *Marie Stuart* de Schiller? Nos premiers acteurs y figuraient et le chef-d'œuvre n'a point été mal rendu, je puis vous l'assurer.

« Vous ne m'en comptez pas moins, je l'espère, parmi les plus sincères admirateurs de Schiller; mais il faut vous avouer mon insurmontable antipathie pour les drames dans lesquels figurent le billot, la hache, le bourreau. Je n'y puis tenir. Ce genre de mort et les apprêts qu'il nécessite ont quelque chose de hideux! Rien ne m'a jamais inspiré une plus profonde aversion pour la foule, pour la populace de tout rang et de toute classe, que l'horrible ardeur avec laquelle on la voit se ruer à certains jours vers le lieu des exécutions. En me représentant cette multitude pressée, la gueule béante autour d'un échafaud, je songe toujours au bonheur d'avoir sous la main huit ou dix pièces de canon chargés à mitraille, pour anéantir d'un seul coup cette affreuse canaille sans avoir besoin d'y toucher. Car je conçois qu'on verse le sang de cette façon, de loin, avec fracas, avec feu et tonnerres, quand on est en colère; et j'aimerais mieux mitrailler quarante de mes ennemis que d'en voir guillotiner un seul. — Corsino, approuvant de la tête: Vous avez des goûts d'artiste. —

Quant à cette pauvre charmante reine Marie, dit Winter, je conviens qu'on pouvait fort bien la détruire, sans aller ainsi gâter son beau col. — Eh! eh! réplique Dimsky, c'était peut-être précisément à ce beau col qu'en voulait Élisabeth. Au reste, *détruire* est heureusement trouvé; j'approuve le mot. — Oh! Messieurs! pouvez-vous rire et plaisanter d'une telle catastrophe, d'un crime si affreux!

***

Schiller mourut à Weimar le 9 mai 1805, âgé de quarante-cinq ans, cinq mois et vingt-neuf jours. L'enterrement eut lieu dans la nuit du samedi au dimanche 12 mai. Le dimanche, dans l'après-midi, on célébra les funérailles dans l'église de Saint-Jacques. L'admirable *Requiem* de Mozart fut exécuté par la chapelle ducale, et le surintendant Voigt prononça un discours.

H. Kling
Prof. au Conservatoire de musique de Genève,
Officier d'Académie.

Il Solitaire second, ou Prose de la musique di Pontus de Tyard.

« Un homme acquiert, par son mérite, l'estime des premiers
« écrivains de son temps, la faveur des rois, la bienveillance des
« femmes les plus célèbres par la naissance ou les charmes de leur
« esprit; cet homme, chargé de gloire et d'années, s'endort de son
« dernier sommeil avec la promesse et l'espoir d'une double immor-
« talité, et bientôt l'oubli couvre sa mémoire ».

Così scriveva J. P. Abel Jeandet nel suo libro: *Étude sur le seizième siècle. France et Bourgogne. Pontus de Tyard, seigneur de Bissy, depuis évêque de Chalon. Ouvrage couronné par l'Académie de Mâcon. — 29 décembre 1859.* — Paris, A. Aubry, 1860, in 8°, pp. XII-240.

Disgraziatamente questa accuratissima monografia, che vinse il concorso indetto dall'*Académie des sciences, arts, belles lettres et d'agriculture de Mâcon* sopra un'*Étude sur Pontus de Tyard, évêque de Chalon et poète mâconnais, surnommé de son temps l'Anacréon français*, fu tirata ad un numero limitato di esemplari (400 copie; delle quali solo 300 messe in vendita). Essa è perciò poco nota e non facile a trovarsi; tanto più che nè il Lorenz nel suo *Catalogue général de la librairie française*, nè la *Bibliographie de la France* la registrano. È però citata nel *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* del Brunet (Tomo V, alla voce *Thyard*); ed è conosciuta dal bibliofilo Gustavo Mouravit, che la ricorda in una nota apposta all'articolo *Amour immortel* nel Vol. I dell'opera di J. M. Quérard: *Les supercheries littéraires dévoilées.*

Tuttavia non tanto la difficoltà di rinvenirla, chè altri accenni biografici sul Tyard si troverebbero altrove (1), quanto il mancare

Ritratto di Pontus de Tyard,
che trovasi nel *verso* del frontespizio del *Solitaire second*.

nella monografia dello Jeandet la benchè minima analisi del *Solitaire*

(1) Oltre che negli articoli di enciclopedie e dizionari, quali *Le grand dictionnaire historique* del Moréri, la *Biographie universelle* (Michaud), la *Nouvelle biographie générale* (Firmin-Didot), nel Fétis, nell'*Allgem. Litter. der Musik*

second, rende più che mai opportuno uno studio, o — più modestamente — un cenno intorno a questo libro di teorica musicale, per la sua rarità avidamente cercato dai bibliofili (1), opera curiosa, se non di intrinseco valore, di uno dei più bizzarri e versatili ingegni del secolo XVI.

***

Alla descrizione del *Solitaire second* sarà bene far precedere qualche notizia sommaria intorno alla vita del Tyard, fissando e giustificando anzitutto l'ortografia del cognome.

Tyard è quasi sempre scritto in questa maniera sul frontespizio delle sue opere, stampate lui vivente; tuttavia nel poemetto *Ponti Thyardei Bissiani, ad Petrum Ronsardum, De Celestibus Asterismis Poematium — Parisiis, apud Galeotum à Prato, 1573*, in 4° — lo troviamo anche coll' *h*. La quale *h* fu poi adottata più tardi da un discendente di Lui, il marchese Gaspare Pontus de Thyard.

---

del Forkel (il quale ultimo lo chiama Ponce de Thyard), si hanno notizie del Tyard in:

La Croix du Maine, Du Verdier, *Biblioth. française.*

Papillon, *Biblioth. des auteurs de Bourgogne.*

Sainte-Marthe, *Elogia.*

G. Colletet, *Vies des poëtes français.*

L. Jacob, *De claris scriptoribus cubillonensibus.*

Colomiès, *Gallia orientalis.*

De Thou et Teisbier, *Éloges.* — Tomo IV.

Goujet, *Biblioth. française.* — Tomo XIV.

Niceron, *Mémoires.* — Tomo XXI.

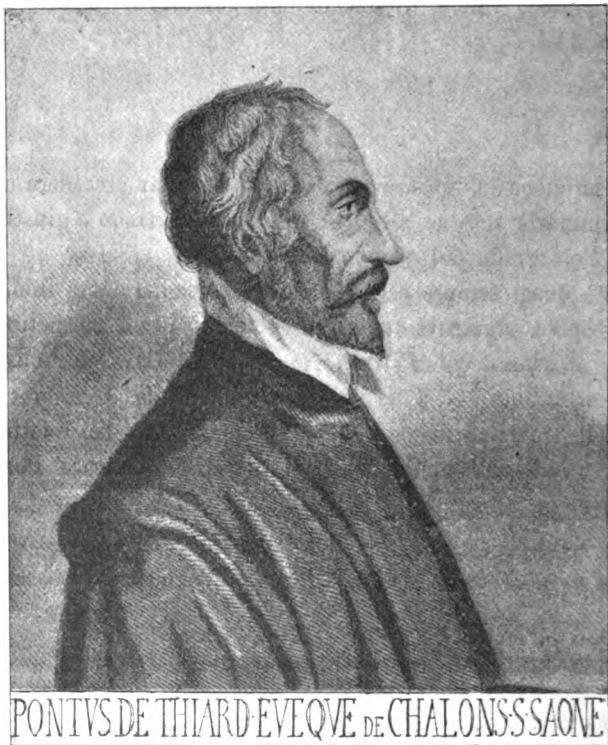
Poètes français (Edizione Crepet). — Tomo II.

Histoire de Pontus de Tyard, suivie de la généalogie de cette maison [pubblicata da L. C. Marin]. — Neuchâtel, 1784.

Martin, *Notice sur la vie et les ouvrages de Pontus de Tyard.* — Paris, 1786.

Ma la più importante monografia resta sempre quella dello Jeandet, cui massimamente ho seguìto quanto a notizie biografiche, avendo lo Jeandet potuto consultare gran numero di documenti originali.

(1) L'edizione di Parigi, 1573, unita al *Solitaire premier*, è stata pagata 121 fr., alla vendita Solar; quella di Lione 1555, senza il *Solitaire premier*, 150 fr. alla vendita Coste e 175 fr. alla vendita Cailhava.

Nella grafia moderna della famiglia ed anche in alcuni documenti del secolo XVI lo troviamo scritto così: *Thiard*; ma il *Grand*

Ritratto che trovasi nelle *Galeries historiques de Versailles*.

Tyard (1) firmava costantemente *Tyard*, come si rileva dai facsimili degli autografi di Pontus, riprodotti dallo Jeandet (op. cit., pp. 186-87).

Conserveremo quindi anche noi tale ortografia.

---

(1) Così, e con questa ortografia, è chiamato il Nostro in una quartina che Stefano Tabourot gli scrisse — sempre Lui vivente — sotto un ritratto:

« Du grand Tyard le beau portrait témoigne
Son rare esprit et ses perfections;
Mais ses écrits font foi que la Bourgoigne
En rien ne cède aux autres nations. »

(*Hist. de P. de Thyard*, pag. 58).

La data della nascita di Pontus de Tyard non è stata finora bene accertata dai biografi; poichè, o per essere stati distrutti nel saccheggio subìto dal Castello di Bissy nel 1591, o per altra causa smarriti, non esistono documenti originali relativi ai primi anni del Tyard. La maggior parte degli scrittori lo dicono morto a 84 anni; e questo è confermato anche da Jacques Goijon (1), che fu suo concittadino e contemporaneo. Ora, siccome il Tyard — secondo un documento originale veduto dallo Jeandet — morì nel 1605 (2), così si può fissarne la nascita al 1521. La quale data concorda benissimo colla dicitura del ritratto da noi riprodotto. Il che non aveva bene osservato lo Jeandet e anche aveva tratto in errore il Fétis.

Il primo infatti ha un lontano sospetto che il ritratto in questione sia stato fatto qualche anno prima del 1555; il secondo a proposito di quell' « *en son an 31* » scrive: « Ce qui pourrait faire penser « que l'année précise de sa naissance fut 1524 ».

Il dubbio e l'errore non avrebbero avuto luogo se lo Jeandet e il Fétis avessero pensato una cosa semplicissima, cioè che l'edizione del 1555 non è l'edizione principe, ma semplicemente una ristampa di quella del 1552. Ora mettete in questa, come realmente c'era, il ritratto del Tyard *en son an 31*, e avrete una nuova conferma sull'esattezza della data 1521, come anno di nascita del Nostro.

Pontus de Tyard, Signore di Bissy, nato al castello di Bissy-sur-Fley (Dipart. di Saône-et-Loire), apparteneva ad una nobile famiglia della Borgogna. Destinato alla vita ecclesiastica, si diede, fino dalla giovinezza, alle lettere ed alle scienze. Terminati gli studî all'Università di Parigi, fece parte (1551) con Ronsard, Du Bellay, Jodelle, Belleau, Baïf e Dorat della famosa *Pléiade* (3), che fu l'inizio dell'*Académie française*, nella quale Pontus ebbe a colleghi ed amici Carlo IX ed

---

(1) Jacobi Joanis Andreae et Hugonis Guijonium *Opera varia, ex bibliotheca Philib. de La Mare.* — Divione, Philib. Chavane, 1658, in 4° — pag. 226.

(2) Il ritratto qui riprodotto dalle *Galeries historiques de Versailles* porta anch'esso segnato l'anno di morte: 1605.

(3) Lo Jeandet (Op. cit., pag. 19 e seg.) ha una ricca bibliografia intorno alla *Pleiade*. Su di essa (e su Pontus de Tyard in particolare) vedi inoltre il Du Bled, qui subito appresso cit., e Ferdinand Brunetière, *La Pléiade française*. [Sta in: *Revue des deux mondes*, 15 dicembre, 1900 e seg.].

Enrico III (1). Quest'ultimo, dopo averlo fatto suo consigliere, lo nominò vescovo di Châlon-sur-Saône (1578); vescovato che Tyard tenne fino al 1594, nel quale anno lo cedette a suo nipote Ciro per dedicarsi nuovamente a' suoi studî filosofici.

Pel suo sapere gli fu applicato il motto d'Ovidio: *Omnia Pontus erat*. Tralasciando gli scritti minori, le sue opere principali sono:

In poesia:
Erreurs amoureuses;
Livre de vers lyriques;
Nouvelles œuvres poétiques.

In prosa:
Discours philosophiques. Sotto questo titolo Tyard stesso riunì, nel 1587, in un volume le seguenti opere, che prima erano state pubblicate separatamente:

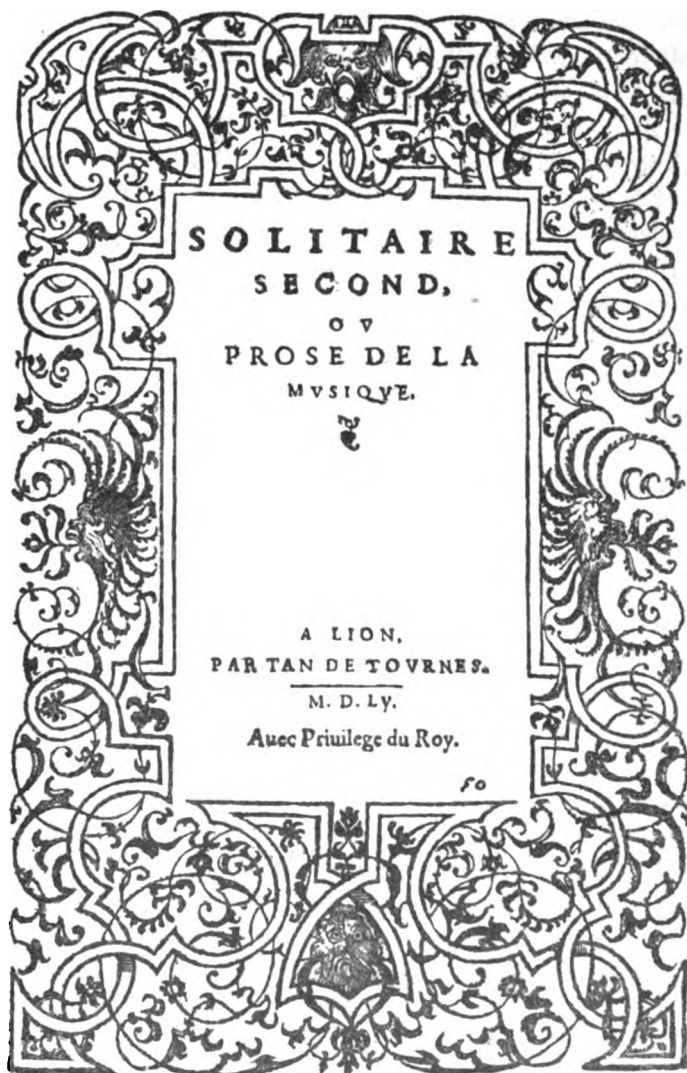
Solitaire Premier, ou Discours des Muses et de la fureur poétique;
Solitaire Second, ou Discours de la Musique;
Mantice, ou Discours de la vérité de divination par astrologie;
Le Premier Curieux, ou premier Discours de la nature du monde et de ses parties;
Le Second Curieux, ou second Discours de la nature du monde et de ses parties, traitant des choses intellectuelles;
Scève, ou Discours du Temps, de l'An et de ses parties.

Di queste opere noi prenderemo a considerare il solo *Solitaire Second*, come quello che unico serve all' indole de' nostri studî ed allo scopo prefissoci; e sceglieremo la 2ª ediz. (la 1ª uscì dagli stessi torchi nel 1552) anche perchè sconosciuta al bibliografo Papillon. che pure ha — per quanto in modo errato — citato la prima nella *Biblioth. des auteurs de Bourgogne.*

---

(1) Victor du Bled, *L'Académie française de Charles IX et de Henri III.* [Sta in: *Nouvelle Revue*, 15 maggio, 1895].

*
* *

[Pontus de Tyard], *Solitaire second, ou Prose de la musique.* — A Lion, Jan de Tournes, MDLV, avec privilege du Roy, in 4° fig.,

Frontespizio del *Solitaire second* di Pontus de Tyard.

pp. 160 + 12 n.n., con 1 grande tav. + altre 2 carte di tav. supplementari. Carattere italico.

Come si vede dal frontespizio, di cui, per l'eleganza del fregio che lo contorna, diamo qui la riproduzione, l'opera si presenta a primo aspetto anonima. Nel *verso* del frontespizio sta il ritratto che abbiamo riprodotto al principio di questo studio. La carta *a 2* è occupata nel *recto* da un sonetto, il cui autore è celato sotto le iniziali M. SC.; iniziali troppo trasparenti per non lasciar scorgere il nome di Maurice Scève (1), « l'ami extrêmement aimé, mais non jamais assez honoré » di Pontus (2).

Nel *verso* della car. *a 2* è la dedica che l'A. fa alla sua dama — A PASITHEE — firmandosi AMOUR IMMORTELLE, che è il motto del giovane e amoroso poeta, e che trovasi in fine a ciascuna dedica e a ciascun libro delle sue poesie.

La pag. 5, che segue, dà principio al trattato.

S'introduce l'A. a parlare del modo di allungare la vita mediante la tranquillità dello spirito e la temperanza, della quale dice essere la musica *vrey image*, ed espone il soggetto, dichiarando il perchè di questo secondo *Solitaire*. Fu per meglio far approfondire nell'arte musicale la sua Pasitea e per compiacere a un desiderio di lei che egli scrisse un tale libro.

Ma Pasitea, la musa ispiratrice del poeta, chi era dessa? Questa meraviglia, di cui egli canta la beltà e la grazia, esalta la virtù, ammira lo spirito adorno di tutte le *gentilles disciplines*, questa non meno dotta che virtuosa donna, colla quale egli tratta di poesia, d'amore, di musica, di alta scienza, non sarebbe forse — si domanda lo Jeandet — la Contessa di Retz? E dell'opinione dello Jeandet è pure Victor du Bled nello studio citato.

Claudia Caterina di Clermont, vedova in prime nozze di Giovanni d'Annebault, rimaritata con Alberto di Gondi, duca di Retz, chiamata dai suoi contemporanei col titolo di *Decima Musa* e di *Quarta Grazia*, sapeva parlare e scrivere elegantemente in greco, in latino e in italiano, come sapeva trattare di politica e d'affari di stato al pari del più scaltro diplomatico.

---

(1) M. Scève, poeta, morto nella sua natale città di Lione il 1564. Era un gran ricercatore di antiche curiosità, ed ebbe gusto raffinato per le arti, specie per l'architettura e per la musica.

(2) Pontus de Tyard, *Disc. philosoph.*, *Solitaire premier*, car. 51.

Fra i poeti, dei quali il suo castello era il ritrovo, eravi Pontus de Tyard; e tutto concorre a far credere che sotto il nome di *Pasithée* si celasse quello della Duchessa, di cui così egli canta:

> Plus docte poésie en votre esprit est peinte
> Qu'oncques sur Hélicon Apollon n'en pensa:
> Un plus illustre *rets* onq Phébus n'eslança
> Qu'est celui dont mon cœur nourrit sa flamme empreinte.

Ma torniamo all'argomento del *Solitaire*. Dopo l'accennata introduzione, l'A. s'addentra subito nella materia. La musica — egli dice — è di origine divina: la sua invenzione è da alcuni attribuita a Mercurio, da altri ad Orfeo, ad Amfione, a Tamiro, a Pierio, a Filammone, a Licaone da Samo, ecc. I suoni anticamente erano da alcuni distinti coi nomi di *Hypate*, *Mese*, *Nete*; da altri con quelli di *Archos*, *Deuteros*, ecc. E dopo aver detto dell'origine della *Gamma* e della *Chiave*, viene a parlare dell'*Armonia*, del come questa nasce, degli intervalli, delle tre specie di musica in generale (*diatonica*, *cromatica* ed *enarmonica*) e del *tetracordo* in particolare. Parla quindi il Tyard del *Diapason* e delle combinazioni numeriche degli intervalli, riferendosi sempre alla musica greca, che egli però non conosce direttamente, ma solo per quello che apprese di seconda mano dagli scrittori latini e particolarmente da Boezio e da Franchino Gafurio, « au quel — dice il Tyard — je doy, apres Boëce, le plus » (1).

Di tutte le proporzioni musicali il Nostro dà ragioni non solo numeriche e grafiche (2), ma naturali, stabilendo rapporti con tutto il creato, dai corpi celesti agli umani, e raffrontando i varî generi di musica colle varie passioni dell'anima.

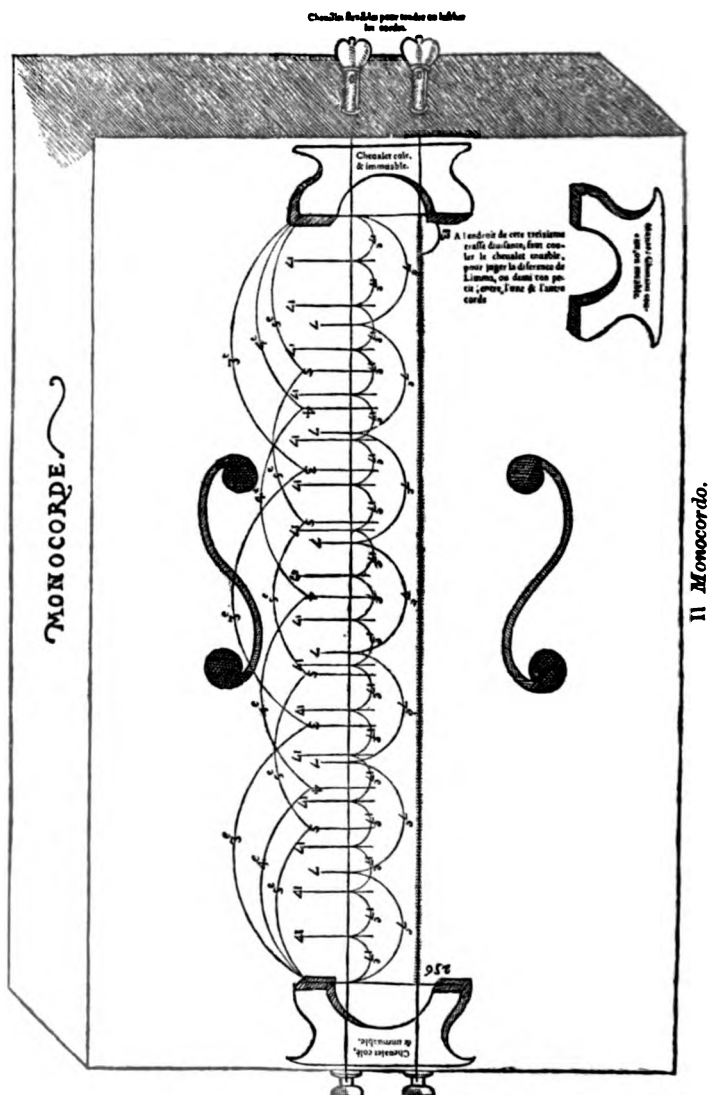
L'A. chiude il suo lavoro con un capitolo speciale intitolato: *La composicion et l'usage du Monocorde*; istrumento che egli ha perfezionato e del quale è data la tavola illustrativa, che qui appresso riproduciamo.

Alla tavola del *Monocordo* fanno seguito alcune poesie in lode del Tyard, fra le quali un sonetto di Francesco Tartaret, di cui più innanzi riporteremo alcuni versi. Vi sono inoltre alcune pagine con-

(1) *Solitaire second*, pag. 119.

(2) Il testo è spesso intercalato da figure geometriche.

tenenti l'Indice delle cose notabili; un avvertimento dello stampatore sulle figure grafiche; quattro tavole di queste figure; l'errata-corrige;

Il Monocordo.

l'*Extrait des lettres du privilege du Roy* e infine la data di stampa, così: *Achevé d'imprimer le* XVI *de Novembre*, M.D.LV.

***

Dall'esposizione sommaria fatta si vede che musicalmente questo *Solitaire* non ha importanza se non dal lato bibliografico della rarità e del tempo in cui fu scritto, essendo uno dei primi trattati di musica che si conoscano. Del resto le solite cose che si trovano in tutti i trattati d'allora, senza teorie nuove in fatto di tecnica musicale, se si eccettua la curiosità del *monocordo*, il quale non è poi del tutto una creazione del Tyard e neppure s'ha a considerare come uno strumento molto giovevole alla pratica musicale.

Le benemerenze del Tyard per la musica non sono tuttavia nè piccole, nè da disprezzarsi; perchè egli è tra i primissimi francesi che si siano adoperati per dare vigoroso impulso agli studî musicali, e non solo colle parole, ma coll'esempio, coltivando praticamente l'arte e riuscendo eccellente esecutore: e ciò è bene che qui venga notato, non essendo finora il Tyard mai apparso, come esecutore, nei dizionarî, nelle storie e negli altri scritti intorno alla musica.

Si è sempre creduto che il Baïf fosse stato in Francia il fondatore degli studî musicali; e Victor du Bled nello studio citato si adopera a diffondere questa credenza. Ma da un lavoro recente, come quello del Du Bled, si aveva il diritto di richiedere una maggiore conoscenza non solo della storia musicale, ma degli studî che lo hanno preceduto. Chè se il Du Bled avesse saputo l'esistenza dell'opera dello Jeandet, avrebbe, per lo meno, sulla scorta di essa, meglio vagliato le sue notizie e maggiormente ponderato i suoi apprezzamenti.

Il merito del Baïf (al quale si aggregò Thibaut de Courville) consiste nell'aver esso ideato e proposto a Carlo IX nel 1570 la fondazione di un'Accademia, che avesse lo scopo di accordare la poesia colla musica, legando l'una all'altra con leggi di prosodia, alla maniera dei Greci e dei Latini, e « de représenter la parole en chant « accompli de sons, harmonie et mélodie ... renouvelant aussi l'an- « cienne façon de composer vers mesurés pour y accompagner le chant « pareillement mesuré » (1).

---

(1) Vedi: Éd. Frémy, *L'Académie des derniers Valois*; e Sainte-Beuve, *Tableau de la poésie française au XVI siècle*.

E il Baïf non lasciò nulla d'intentato, perchè la musica meglio rispondesse alla parola, e le note non fossero solo una vana e meccanica successione di suoni, ma rendessero il significato e l'espressione del verso e del sentimento. Nobilissimo proposito, che ebbe in Italia cultori ed apostoli felici e fervidissimi nel Rore, nel Marenzio, nel Monteverdi, nel Caccini e in tanti altri, ai quali certamente deve aver pensato Cristoforo Gluck nella sua riforma del melodramma: riforma, che, a' dì nostri, Riccardo Wagner doveva portare all'ultimo grado di perfezione.

Ma il Tyard a pag. 155-156 del nostro *Solitaire* scriveva: « Je re« connoy encores aus parties des vers qui requierent plus d'observacions « (ce sont les syllabes) si peu de mesure certeine, que je n'oserois « entreprendre d'en former une seule reigle: mesmes qu'à notre Mu« sique je voy defaillir l'ocasion de plus vive energie, qui est de « savoir acommoder à une Mode de chanter, une façon de vers com« posee en piez et mesures propres: comme je croy les anciens Grecs, « et Horace (si autre Latin y ha pris garde) avoir tres curieusement « observé... Bien voudróy je que quelqu'un plus hardi, et plus que « moy sufisant, entreprint, et vint à chef d'un art Poëtique aproprié « aus façons Françoises; je requerrois qu'il prescrit des loix Musi« cales: nommees loix anciennement, pource que selon leur disposi« cion, laquelle il n'estoit permis d'enfreindre, la Mode de chanter, « et la façon des rimes estoient gardees inviolablement: joint que « les premiers, privez de la commodité des lettres, ausquelles ils « pussent fier la conservacion de leurs loix, les chantoient, et ainsi « les mantroient aus jeunes, à fin que le plaisir du chant, rechanté « souvent, les imprima plus tenamment en la memoire. Je requer« rois donq (veu je dire) qu'à l'image des Anciens (si bien leurs « Spondees, Trochees, Embateries, Orthies, et telles autres façons « sont loin de l'usage de tous, et de la connoissance de peu) noz « chanz ussent quelques manieres ordonnees de longueur de vers, de « suite ou entremellement de Rimes, et de Mode de chanter, selon « le merite de la matiere entreprise par le Poëte, qui, observant en « ses vers les proporcions doubles, triples, d'autant et demi, d'autant « et tiers, aussi bien qu'elles sont rencontrees aus consonances, seroit « dine Poëte-musicien, et temoigneroit que la harmonie et les Rimes « sont presque d'une mesme essence: et que sans le mariage de ces

« deus, le Poëte et le Musicien demeurent moins jouissans de la « grace qu'ils cherchent aquerir ».

Queste le idee del Tyard nel 1552, mentre il Baïf estrinsecava il suo progetto di fondare l'Accademia soltanto nel 1570.

L'iniziativa degli studî musicali in Francia si deve quindi al Tyard, il quale alle conoscenze teoriche aggiungeva inoltre una pratica, che lo faceva, a' suoi tempi, tra' migliori musicisti: e anche mecenate egli era munifico e intelligentissimo; e al suo castello di Bissy dava concerti, ai quali concorreva il fior fiore dell'arte, dell'aristocrazia e della bellezza.

A sua lode e a testimonianza dell'alta stima in cui egli era tenuto dai contemporanei, trascrivo alcuni versi tolti dal sonetto del Tartaret da me più sopra citato, e che, come abbiamo veduto, trovasi in fine del *Solitaire second*:

Qui est celui qui d'une aîle si forte,
Par un sentier non tenté des plus vieux,
Hausse son vol maintenant jusqu'aux lieux
Ou vertu seule aux grands ouvre la porte?

. . . .

Heureux Mâcon, heureuse Saône encore
Qui jouissez d'un autre Pythagore
Premier auteur des sons qu'il vous dédie.

. . . .

E l'orientalista Guy Le Fèvre (1) così cantava:

A Scève au sens profond, Pelletier et Tyard,
O Muses, élevez trois colonnes à part
Dans le temple divin de votre mère sainte,
Et soit d'un vert laurier leur docte tête ceinte;

. . . .

Mais soit du grand Tyart, la couronne à deux rangs,
Qui a si bien rejoint de la lyre les flancs,
Et ranimant la Muse et la Musique, encore
A ranimé Platon, Boèce et Pythagore.

(1) Era interprete del Re per le lingue straniere: collaborò alla celebre *Bibbia poliglotta* del Plantin.

Come esecutore poi il Tyard metteva tanta espressione nel sonare, da essere egli stesso vinto dal sentimento; talchè e nel viso e negli atti si trasformava a seconda delle passioni che voleva suscitare cantando sul liuto. Lo dice Pasitea stessa a pag. 115 del nostro *Solitaire*: « Hier-soir à ma requeste ayant [Tyard] sur ce Lut sonné « une sienne Ode finissante par Epode remplie de quelques passions, « il devint si melancolique, que j'en pris pitié ».

In quel florido periodo musicale, che cominciò a svilupparsi nella seconda metà del secolo XVI, e nel quale pochi erano i liutisti che non fossero anche compositori, è possibile che un musicista, come il Tyard, si contentasse di eseguire unicamente musica altrui? O non piuttosto qualche suo madrigale (la composizione allora favorita) è andato distrutto al Castello di Bissy, preso e saccheggiato, come abbiamo già detto, nel 1591, o a quello di Bragny (ove il Tyard aveva messo insieme una delle più ricche biblioteche del suo tempo), incendiato nel 1636?

Ormai, dopo le diligenti ricerche fatte sul Tyard dallo Jeandet, ogni speranza di raccogliere nuovi documenti originali sul nostro Autore è vana; e più che alla dispersione, noi dobbiamo pensare alla distruzione di quanto noi crediamo fermamente che sia esistito. Ma il non conoscere alcuna composizione musicale del Tyard non scema il merito di Lui, che fu, in Francia, tra gli astri maggiori che illuminarono la complessa civiltà del secolo XVI.

Pisa, 1901.

LUIGI TORRI.

Arte contemporanea

IL “NERONE„ DI ARRIGO BOITO.

Tragedia.

Arrigo Boito non poteva usar parola più propria a significare che il testo, ch'ei pubblicava, era parte soltanto d'una sua più vasta opera, complessa di tutti i ritmi delle arti chiamate « musiche » dai greci.

Ma certa critica spigolistra in Italia non conosce altra tragedia che l'academica; anche ignora che la decadenza di questa forma dell'arte cominciò allora a punto ch'essa divenne alle mani de' retori imitatori un'esercitazion letteraria, in cui s'offuscò lo splendore dell'antico spettacolo, e l'infinita ricchezza de' metri cedette alla fastidiosa ripetizione d'un unico verso, e vanirono le danze leggiadre, e tacquero i canti che — misurati su la melodia del flauto, o alterni ne' semicori, o svolgentisi liberi nella voce dell'attore — davano a ogni moto dell'anima l'espressione più intensa e più varia.

L'unità del miracolo scenico s'infranse dopo la morte di Euripide; e a Riccardo Wagner soltanto era serbato di ricomporre l'obliata armonia. Oggi le opere wagneriane sono ammirate anche da coloro che non le intendono; e non di meno — vedete? — si continua a spacciar ai creduli che la tragedia « è un poema rappresentativo », « un genere per eccellenza letterario », « una creazione dell'arte della parola ».

E così, se intorno al *Nerone* più non suonarono le irose fanfare degli oricalchi che avevano accolto il *Mefistofele* (ricordate? — il poeta allora scriveva:

> Il volgo intanto intuona per le piazze
> Le fanfare dell'ire,
> E grida a noi — tra le risate pazze —
> Arte dell'avvenire!)

noi udimmo tuttavia la musichetta stridula de' pifferi nei concerti dei critici pedanti (1).

I quali (parlo de' critici, non dei pifferi) credettero che il testo che avevano innanzi fosse tutta la tragedia, e si accinsero a giudicarlo con quei metodi a punto con cui avrebbero esaminata un'opera del Corneille o del Voltaire, o — al più — del Niccolini o del Cossa. Imaginate le scede. Non so se Arrigo Boito le lesse. Se sì, dovette certo ripetere il motto con cui l'autore della *Fedra* si consolava de' vituperi di certi censori:

> " Homine imperito numquam quidquam injustius ".

***

L'argomento richiama al pensiero, con la commedia di Pietro Cossa, alcuni drammi tra i più celebrati nella storia delle lettere: l'*Ottavia* latina e l'italiana, il *Britannicus* del Racine, il *Paolo* del Gazoletti.

Or quali espressioni e quali caratteri à la figura di Nerone in questi lavori?

Vediamo.

Ci sarà più facile chiarire l'originalità e le ragioni dell'opera di Arrigo Boito.

Dell'*Ottavia* latina possiamo passarci. Falsamente attribuita a Seneca (cui l'Alfieri — ricordate? — farà solennemente promettere che

> le altre età sapranno
> Scevro di tema e di lusinghe il vero),

(1) Non vorrei essere frainteso. Studi pregevoli in torno al *Nerone* non mancarono: cito tra gli altri (e più d'uno certo mi sfugge) quelli di Gaetano Negri, di Enrico Corradini, di Giovanni Bon, di Vincenzo Morello, di Luigi Lodi, di Eugenio Checchi, di P. Levi, di Gustavo Balsamo Crivelli. Ma furono pur troppo eccezioni.

questa tragedia non è che un'arida e prolissa esercitazione di scuola, a pena rilevata all'ultimo dalla vision del naviglio che adduce al lido di morte l'infelice eroina:

> Lenes aurae, Zephyrique leves,
> Tectam quondam nube aetherea
> Qui vexistis raptam saevae
> Virginis aris Iphigeniam,
> Hanc quoque tristi procul a poena
> Portate, precor, templa ad Triviae.
> Urbe est nostra mitior Aulis
> Et Taurorum barbara tellus.
> Hospitis ille caede litatur
> Numen Superum: civis gaudet
> Roma cruore (1).

Nerone non v'appare che fugacemente, a far pompa di propositi empi (« Stulte verebor, ipse quum faciam deos »; « Inertis est nescire quod liceat sibi »; « Fortuna nostra cuncta permittit niti »), e a dar ordini di supplizi e di stragi:

> Mox tecta flammis concidant urbis meis.
> Ignes, ruinae noxium populum premant,
> Turpisque egestas, saeva cum luctu fames (2);

— iroso e tristo signore; « iuvenis infandi ingenii capaxque scelerum »; figura, del resto, senz'anima; retorica e astratta personificazione del male.

Che di quest'opera si ricordasse l'Alfieri appare, chi legga l'*Ottavia* italiana, a più segni evidente; tuttavia l'imitazione non procede oltre i particolari; nella concezione e nelle forme è tra le due tragedie non somiglianza, ma contrasto.

---

(1) Versi 971-982: « Lievi aure e dolci zeffiri che un dì portaste — rapita « all'ara crudele entro un'eterea nube — Ifigenia, deh! recate pur costei lontano « dalla triste pena ai templi di Trivia. Aulide e la barbara terra de' Tauri son « meno feroci di quest'Urbe nostra. Esse non offrono ai loro iddii che sangue di « stranieri: Roma gioisce nelle stragi de' cittadini ».

(2) Versi 831-834: « Tosto la città sia distrutta dalle mie fiamme. Il reo popolo sia straziato dal fuoco, dalle rovine, dalla trista indigenza, dalla feroce fame luttuosa ».

Lo scrittore astigiano amava dire ch'egli aveva l'animo a Tacito. E a Tacito del pari affermava esser risalito l'autor del *Britannicus*, il quale anche vantavasi d'avere conquistato al suo verso più d'un'imagine di quel prosatore, la cui terribile brevità — al tempo che la nostra lingua fece le sue prove più ardite — aveva disperata l'audacia, temeraria a dir vero, del Davanzati.

Se non che così l'Alfieri come il Racine videro nelle pagine degli *Annali* più tosto l'arte del letterato e il pensiero del cittadino che non l'opera dello storico; attesero, meglio che al racconto de' fatti e alla descrizion de' caratteri, alle severe sentenze e ai liberi giudizi; ammirati ai partiti, agli spedienti, agli scorci arditissimi dello stile, poco si curarono dell'indagine del vero; nè in quella narrazione concitata e serrata seppero scorgere — impressa da una meravigliosa scrutatrice e rivelatrice potenza d'odio — l'imagine de' tempi.

Che sarebbe giovato del resto? A che seguire nel tumultuoso succedersi degli avvenimenti, ritratti dallo storico, tutte le rivelazioni di un'anima, fosse pur singolarissima, se il darne una compiuta imagine nella tragedia non era possibile senza moltiplicare i momenti scenici (1), e senza così violare a ogni tratto le norme nella cui osservanza ponevasi l'eccellenza stessa dell'arte? E a che cercare nelle credenze e nei costumi le forme in cui s'atteggiò e i caratteri di cui s'impresse la civiltà del popolo in quel periodo della sua storia, se il recarli nella finzion drammatica era vietato dall'angustia dei mezzi rappresentativi che una falsa interpretazione della retorica aristotelica imponeva ai tragedi?

E così, il poeta francese e l'italiano citavano Tacito e lo tradivano. E poi che il dar forma nell'arte al vero storico era lor negato — chiesto allo scrittore l'argomento e ricordatene alcune frasi, dimenticavano il mondo da lui rappresentato per esprimere quello, tutto diverso, del lor pensiero.

Certo, sarebbe difficile negar pregio d'efficacia all'invettiva di Agrippina nel *Britannicus*:

---

(1) È quel che fece lo Shakespeare, la cui visione — mutevole e varia come la vita — doveva parere al Voltaire (un academico) il sogno d'un ebro.

Poursuis, Néron; avec de tels ministres
Par des faits glorieux tu te vas signaler;
Poursuis. Tu n'as fait ce pas pour reculer;
Ta main a commencé par le sang de ton frère;
Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère.
Dans le fond de ton cœur je sais que tu me hais;
Tu voudras t'affranchir du joug de mes bienfaits.
Mais je veux que ma mort te soit même inutile:
Ne crois pas qu'en mourant je te laisse tranquille:
Rome, ce ciel, ce jour que tu reçus de moi,
Partout, à tout moment, m'offriront devant toi.
Tes remords te suivront comme autant de furies;
Tu croiras les calmer par d'autres barbaries;
Ta fureur, s'irritant soi-même dans son cours,
D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.
Mais j'espère qu'enfin le ciel, las de tes crimes,
Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes;
Qu'après t'être couvert de leur sang et du mien
Tu te verras forcé de répandre le tien;
Et ton nom paroîtra, dans la race future,
Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.
Voilà ce que mon cœur se présage de toi (1);

se bene è soverchia lode quella del Laharpe: « Je ne crois pas que l'invective puisse imaginer rien au delà »; e il tono è troppo forse, per un'imprecazione, oratorio; e la rampogna severa suona male in bocca all'Augusta, incestuosa e perversa, prostituita ai liberti, mezzana agli adultèri del figlio, maestra a Nerone di tutte le sozzure e di tutte le infamie.

Ma osservate: a questo impeto d'ira Agrippina è mossa dalla notizia del recente delitto di Nerone; e il *Britannicus* vorrebbe essere la tragedia del fratricidio. Ora voi avete letto gli *Annali*. E aprendo il volume del Racine, voi pensate all'arte con cui il poeta evocherà il convito neroniano: impazza l'orgia; son recate in giro le tazze; un familiare di Britannico — alcuno forse dei patrizi corrotti, che gli eran dati a compagni — assaggia la bevanda; è trovata calda; vi si versa dell'acqua; a un tratto il mite fanciullo reclina la testa coronata di rose, poi cade riverso sul letto triclinare;

(1) *Britannicus*, atto V, scena VI.

e, sorridente, Nerone ordina che ricomincino i canti e si continui il banchetto: « il fratello rinverrebbe tra poco: darglisi quel male di cui cadeva sin da bambino ». Voi cercate questa scena; e v'abbattete al gelido racconto di Burrhus. E vi vien meno persin la voglia di sorridere alle parole di Giunia che nell'angoscia suprema dell'ora, sul punto d'accorrere presso l'amante che muore, non dimentica le maniere e il cerimoniale della Corte... di Luigi XIV (1).

Gli è che nella tragedia del Racine la storia fu ciò ch'era stata la favola boschereccia nell'idillio drammatico alle Corti di Mantova e di Ferrara, ciò che sarà poi il mito nelle fragili leggiadre fantasie pittoriche del Watteau e del Boucher: un paese di sogno, traverso a cui l'artista condusse l'eletta accolta del suo tempo, a mirarvi, riflesse in qualche imagine nobilitata, le forme a lei più care del costume e della vita. Noi possiamo anche credere alla sincerità del poeta quand'egli ci dice di aver composto il *Britannicus* con l'anima ancor tutta accesa dalla recente lettura degli *Annali* (2); non per questo meno la severa narrazion tacitiana s'è alle sue mani rimpicciolita nelle frivolezze eleganti d'un intrigo di palazzo e d'alcova.

Una fanciulla d'illustre sangue — Giunia Calvina — ama Britannicus ed è amata da Nerone; l'imperatore le si offre sposo; è respinto; geloso, avvelena il rivale; Giunia ripara in mezzo al popolo ed è accolta tra le Vestali.

Questo l'argomento della tragedia: una rivalità, come vedete, di giovani principi ardenti. Veramente le sacerdotesse di Vesta non ricevevano che fanciulle non ancora giunte all'età di dieci anni; ma quante nobili giovinette a' tempi del Racine non avevano preso il velo per un travaglio d'amore? A ogni modo, Nerone uccide per gelosia; è già una scusa. Il poeta ne aggiunge un'altra: le tristi arti e gli incitamenti d'un cortigiano perverso — Narciso — che forma il disegno del delitto, ne prepara con accorta pazienza il compimento, vi spinge — quasi a forza — Nerone, allor che il Cesare, pentito, se ne vorrebbe ritrarre (3). A canto a questo ministro del male, il Racine pone l'ajo (un personaggio anche questo, come il cor-

(1) *Britannicus*, atto V, scene IV e V.

(2) Prefazione al *Britannicus*.

(3) *Britannicus*, atto IV, scena IV.

tigiano, de' tempi) — Burrhus — assai saggio, assai virtuoso, assai, al solito de' virtuosi, pedante, e alle faccende d'amore così nuovo da credere che l'impeto d'una passione si possa vincere con argomenti come questi:

> Vous redoutez un mal faible dans sa naissance.
> Mais si dans son devoir votre cœur affermi
> Vouloit ne point s'entendre avec son ennemi;
> Si de vos premiers ans vous consultez la gloire;
> Si vous daigniez, seigneur, rappeler la mémoire
> Des vertus d'Octavie indignes de ce prix
> Et de son chaste amour vainqueur de vos mépris,
> Surtout si de Junie évitant la présence
> Vous comdamniez vos yeux à quelques jours d'absence;
> Croyez-moi, quelque amour que semble vous charmer,
> On n'aime point, seigneur, si l'on ne veut aimer (1).

Ed è tutta la compagnia di Nerone.

Di Seneca nè pure il ricordo. E si comprende; il Cesare del *Britannicus* esce da tutt'altra scuola; à avuto a precettore il Boileau. Non dal filosofo stoico, ma dal manieroso dittator del gusto academico egli ripete ormai tutte le consuetudini del linguaggio e del pensiero. À appreso a significare con la solenne dignità conforme al grado, di cui un principe non deve mai essere — nè parere — oblioso, ogni atto che si riferisce alla sua persona:

> Mes jeux, depuis longtemps fatigués de ses soins,
> Rarement de ses pleurs *daignent* être témoins (2).

S'è educato ad esprimere in languidi versi le sue pene d'amore:

> C'est là que, solitaire,
> De son image en vain j'ai voulu me distraire.
> Trop présente à mes yeux je croyois lui parler;
> *J'aimois jusqu'à ses pleurs que je faisois couler.*
> *Quelquefois, mais trop tard, je lui demandois grâce:*
> *J'employois les soupirs, et même la menace.*
> *Voilà comme, occupé de mon nouvel amour,*
> *Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour* (3).

(1) Atto III, scena I.
(2) Atto II, scena II.
(3) Atto II, scena II.

Anche s'è piegato all'uso de' madrigali preziosi e, cavaliere compito, sa, mentre s'inchina alla sua donna, sussurrarle con disinvolta grazia frasi lusingatrici e complimenti:

Pensez-vous, madame, qu'en ces lieux
Seule pour vous connoître, Octavie ait des yeux?

. . . .

Quoi, madame, est-ce donc une légère offense
De m'avoir si longtemps caché votre présence?
Ces trésors dont le ciel voulut vous embellir
Les avez-vous reçus pour les ensevelir?

. . . .

Pourquoi de cette gloire exclus, jusqu'à ce jour
M'avez-vous, sans pitié, relégué dans ma cour?

. . . .

J'ai parcouru des yeux la cour, Rome et l'empire.
Plus j'ai cherché, madame, et plus je cherche encor
En quelles mains je dois *confier ce beau trésor;*
Plus je vois que César, digne seul de vous plaire,
En doit être lui seul l'heureux dépositaire.

. . . . . .

Les dieux ont prononcé. Loin de leur contredire,
C'est à vous de passer de côté de l'empire.
En vain de ce présent ils m'auroient honoré
Si votre cœur devoit en être séparé;
Si tant de soins ne sont adoucis par vos charmes;
Si tandis que je donne aux veilles, aux alarmes,
Des jours toujours à plaindre et toujours enviés
Je ne viens quelquefois respirer à vos pieds.

. . . .

Songez-y donc, madame, et pesez en vous-même
Ce choix digne des soins d'un prince qui vous aime,
Digne de vos beaux yeux trop longtemps captivés,
Digne de l'univers à qui vous vous devez (1).

E basta, non è vero? In questo morbido signore chi ancora può riconoscere l'istrione imperiale che guidò e travolse di delirio in delirio il baccanale della decadenza romana?

---

(1) Atto II, scena III.

Persino il motto degli *Annali*: « Hactenus Nero flagitiis et sceleribus velamenta quaesivit » — a cui il poeta protesta essersi particolarmente inspirato (1) — non offre al Racine occasione che d'un nuovo tradimento alla storia. Certo l'arte del fingere dovette essere per mille esempi nota al tragedo francese; era arte di corte, ed ei lo dice, del resto, con le parole di Giunia:

Absente de la cour, je n'ai pas dû penser,
Seigneur, qu'en l'art de feindre il fallût m'exercer (2).

Ma la dissimulazione à espressioni e forme, secondo gli animi e i costumi, diverse. Or quando nella scena tra Agrippina e Nerone — una tra le più belle, dice il Geoffroy, che il teatro di tutti i tempi conosca (!) — noi leggiamo i celebratissimi versi:

NÉRON.

Oui, madame, je veux que ma reconnaissance
Désormais dans les cœurs grave votre puissance;
Et je bénis déjà cette heureuse froideur
Qui de notre amitié va rallumer l'ardeur.
Quoi que Pallas ait fait, il suffit, je l'oublie;
Avec Britannicus je me reconcilie;
Et quant à cet amour qui nous a séparés,
Je vous fais notre arbitre, et vous nous jugerez.
Allez donc et portez cette joie à mon frère.
Gardes, qu'on obéisse aux ordres de ma mère; (3)

noi non possiamo trattenerci dal pensare che tutta questa ammanieratura di epiteti ricercati e di frasi eleganti sarà anche, poi che così piace ad Ippolito Taine, « artisticamente stupenda », ma non à che far proprio con le feline blandizie di cui, secondo il racconto di Tacito, il Cesare si giovò nei principii a coprir gli impeti della sua malvagia natura.

Chiudendo il volume, si pensa che anche per Nerone son vere le parole del critico: « Quand vous lisez les noms d'Ippolite ou d'Achille, mettez à la place ceux du prince de Condé ou du comte de Guiche ».

(1) Prefazione al *Britannicus*.
(2) Atto IV, scena II.
(3) Atto II, scena VII.

Se non che, per invitarci a una mascherata, era meglio, forse, che il poeta avesse lasciato da parte gli *Annali*.

Liberando l'ultimo strale del *Misogallo*, Vittorio Alfieri esclamava:

> Tiene il Ciel da' ribaldi, Alfier da' buoni.

I ribaldi erano, naturalmente, i dominatori.

« Ira, vendetta, libertà » doveva fremere la tragedia:

> Fia de' tiranni scempio
> La sempre viva mia voce temuta.

Bisognava dunque attribuire al popolo ogni più generoso proposito, sempre: a' re ogni più tristo. Come l'Alfieri si tenesse saldo a questo pensiero è risaputo: già a un contemporaneo le sue « note piene d'affanni » parevano incise col pugnale dei regicidi.

Nè forse mai la punta penetrò più a dentro che nell'*Ottavia*.

La plebe aveva parteggiato per la sposa di Nerone; ma era stato — narra Tacito — impeto breve. Il poeta muta il tumulto in ribellione aspra e lunga; e nel contrasto fra il popolo anelante a risorgere nel nome dell'oppressa e l'oppressore pone il motivo principale dell'azione.

La tragedia diviene così una concezione politica; l'odio di parte l'investe tutta come una fiamma.

Della complessa anima neroniana l'Alfieri non vede più naturalmente che un aspetto: quello solo che giova al suo intento; il più tristo — la ferocia.

Il suo Nerone è un violento

> pasciuto
> Di sangue ognor, di sangue ognor digiuno; (1)

un forsennato ebro d'eccidi, insaziato di stragi, travolto da un torbido delirio omicida:

> Uccidi, regna
> E uccidi ancor; tutte le vie del sangue
> Tu sai . . . .
> . . . . I Numi

(1) Atto II, scena VI.

Son usi ai fumi già dei sanguinosi
Incensi tuoi; stan d'ogni strage appesi
I voti ai templi già; trofei, trionfi
Son le private occisioni (1).

Le date della sua vita si contano dai delitti:

Mira Agrippina: ella il feroce figlio
Amava, sì; ma il conoscea; nè il volle
Mai dall'angoscia del rival fratello
Liberar, mai. Sua feritade accorta
Prevalse poscia, e il rio velen piombava
All'infelice giovinetto in seno.
Vana fu l'arte della madre, e il fio
Tosto ella stessa ne pagava. *Allora*
Di sangue in sangue errar vie più feroce
Neron vedemmo (2).

Non gli basta sconoscere la virtù, la persegue d'odio implacabile; ogni atto di pietà o di dolcezza l'irrita come un insulto. Avversa Ottavia perchè buona:

Sua stolta pompa
D'alta virtù gli incresce; in lei del pari
Obedienza, amor, timor gli spiace; (3)

si gode d'insozzarne il nome di casta:

Potria smentir di Messalina il sangue
Chi d'essa nasce? (4);

le ascrive a colpa fin l'origine illustre e la pietà per i congiunti:

Ella ebbe ardir di piangere il fratello;
Cieca obbedir la torbida Agrippina
La vidi; i suoi scettrati avi nomarmi
La udii; ..... ben son delitti questi,
E bastano (5).

---

(1) Atto II, scena VI.
(2) Atto IV, scena I.
(3) Atto II, scena II.
(4) Atto II, scena II.
(5) Atto II, scena II.

Chiamatala, la assale con brutale impeto di vituperi, torvo concitato convulso, gli occhi iniettati di sangue (1), la voce rotta nell'affanno dell'ira, prorompente improvvisa nelle minaccie di morte:

> Chi sei, chi sei, perfida tu, che intera
> Vaneggi Roma al tuo tornar? ed osi
> Gridar tuo nome? Or qui che fai? Che imprendi?
> . . . . Invan la plebe stolta
> Vederti chiede. Ah! se mostrarti deggio,
> Spero, qual merti, almen mostrarti estinta (2)

À la vertigine del sangue; lo vede da per tutto; stillante dalle armi dei pretoriani, travolto col limo nell'onda del Tevere, stagnante in pozzanghere nelle strade tra il fango.

Prova un atroce diletto a imaginar le torture delle sue vittime; vorrebbe, insofferente d'indugi, svenarle ad una ad una egli stesso, triste che a ciò gli sia necessaria l'opera di ministri (3).

A Tigellino che ritorna dall'aver sedato il tumulto chiede:

> .... E che? tu torni
> Senza sangue sul brando? (4)

inteso che a vincere la ribellione è d'uopo far uso d'inganni, esclama:

> .... Sempre arte, sempre?
> Non ferro, mai? (5)

osservatogli ch'egli non può già uccider tutti, risponde terribile:

> Men duole (6).

Ed è poca strage alla sua brama questa, che Tigellino à apparecchiata e gli descrive:

> Il dì frattanto
> Si muore, e fian segnal funesto l'ombre
> Di ragioni ben altre. Già già taciti
> I pretoriani schieransi; proscritte

---

(1) « Oh di qual rabbia egli arde Nei sanguinosi occhi feroci! », atto III, scena I.

(2) Atto IV, scena IV.

(3) Atto IV, scena IV.

(4) Atto IV, scena IV.

(5) Atto IV, scena IV.

(6) Atto IV, scena IV.

Son già più teste. Il nuovo sol vedrassi
Sorger nel sangue (1).

Or fate che in questo demente alla ferocia sia pari l'ebrezza del dominio; e avrete intera la figura del Nerone alfieriano. Ciò che perde Ottavia non è la sua dolcezza soltanto, nè il fascino di Poppea, è anche — è sopra tutto anzi — il favor popolare:

Roma Ottavia chiamando, Ottavia uccide (2).

Nerone non soffre limiti alla sua signoria, non freni al suo arbitrio. Non gli basta oltrapotere, vuole anche onnipotere. À ucciso la madre perchè la sospettò ambiziosa d'imperio; s'è via via disfatto de' riprenditori importuni; a ogni censura di privati cittadini à risposto violento con un ordine di morte. Ma l'anima innumerevole della moltitudine ei non può spegnerla: la strage toglierà di mezzo alcuni ribelli, altri ne sorgeranno; nè se pur egli avesse uguale al desiderio il potere e gli riuscisse di fare — in un folle impeto d'ira — a torno a sè il deserto, ciò gli gioverebbe. Nella infinita accolta dei soggetti è il segno della sua possanza; ma è anche in essa una minaccia perenne, una forza oscura e terribile ch'egli non può nè misurar nè piegare. À bisogno del popolo, e deve temerlo in ogni ora. Costretto a cedergli un istante, e a richiamar dall' esilio la sposa, ne concepisce un odio inestinguibile. Non è egli più dunque il signore di Roma?

Ciò che al più vil de' servi miei non vieta
Forza di legge, il susurrar del volgo
Fea che s'attenti oggi a Neron vietarlo? (3)
. . . .
La infida schiatta
Della vil plebe osa dolersen? osa
Pur mormorar del suo signor dov'io
Il signor sono? Ormai d'Ottavia il nome
Non che a grido innalzar nè pure udrassi
Sommessamente in fra tremanti labbra
Mai profferire, o ch'io Neron non sono (4).

(1) Atto II, scena I.
(2) Atto I, scena II.
(3) Atto I, scena I.
(4) Atto I, scena III.

Ormai egli non ha più propositi che di vendetta;

A questa Idra rabbiosa
Lasciar niun campo vuolsi: al suolo appena
Trabalzerà l'ultima testa in cui
Roma fonda sua speme, e infranta a terra
Lacera, muta, annichilata cade
La superba sua plebe. Appien finora
Me non conosce Roma; a lei di mente
Ben io trarrò queste sue fole antiche
Di libertà (1).
. . . .
Tu corri, Tigellino, al campo;
Tacitamente i pretoriani aduna,
Terribil quindi esci improvviso in armi
Sovra gli audaci; e i passi tuoi sian morte
Di quanto incontri (2).

Tigellino soccorre al suo signore con l'insidia: Ottavia è accusata di turpi amori con uno schiavo — Éucero; impotente a scolparsi, se ben pura, temendo che i tormenti le strappino dalle labbra

Di non commesso nè pensato fallo
Confessïon mendace, (3)

si uccide con un veleno che Seneca le porge. Le ultime sue parole a Nerone sono d'un'accorata dolcezza tutta nuova alle consuetudini del teatro alfieriano:

Tu, Nerone, i miei detti ultimi ascolta.
Credimi, or giunge il fatal punto in cui
Cessa il timor, nè il simular più giova
Ov'io pur mai fatto l'avessi. Io moro
E non mi uccide Seneca... tu solo,
Tu mi uccidi, o Neron; benchè non dato
Da te, il velen che mi consuma è tuo.
Ma il veleno a delitto io non t'ascrivo
. . . .

(1) Atto I, scena III.
(2) Atto III, scena III.
(3) Atto V, scena V.

E ti perdono io tutto.....

. . . .

..... Io ben potea
Tutto, o Neron, tranne il mio onor, donarti,
Per te soffrir, tranne l'infamia, tutto.

. . . .

Abbiti pace... Intorno al sanguinoso
Tuo letto... io giuro... di non mai venirne
Ombra dolente... a disturbar... tuoi... sonni (1).

Fra tanto la plebe, che alle calunnie di Tigellino à prestato fede, si placa.

E, rivolto al rétore, Nerone dice:

Sappia or Roma tutta e il campo
Ch'io costei non uccisi; e in un pur s'oda
Il delitto di Seneca, e la morte (2).

Ora tutto ciò era, per gli intenti che l'Astigiano si proponeva, certo assai abile; la soavità della vittima, la perfidia del cortigiano, la credulità del popolo, la stessa vittoria che ottiene il delitto, tutto in somma conferiva a far più odiosa la figura del Cesare, e la tirannide, quindi, più abbietta.

Nè mai in fatti tra quanti dominatori malvagi l'Alfieri evocò su la scena, altro gli venne imaginato più esecrabile di questo. Filippo II — gelido, solitario, implacabile, astuto, dissimulatore, tortuoso — (un de' caratteri che il poeta ritrasse con maggior verità psicologica e con più viva potenza d'arte) quasi attrae per certa sua cupa grandezza; la vastità del disegno e l'ardor dell' ambizione rendono al meno non ispregevole Timofane; ma qual sentimento può suscitar questo Nerone se non di terrore e d'orrore?

Nel rispetto della storia e dell'arte è un'altra cosa.

La povertà psicologica di un personaggio costretto all' espressione perennemente uguale d'un unico sentimento è palese. Oltre che, l'angustia delle forme che gli erano imposte, e più l'essere il popolo nel pensiero del poeta un'astrazione, tolsero che l'Alfieri desse alla moltitudine viva rappresentazione nel dramma. Voi vi attendete che

(1) Atto V, scena v.
(2) Atto V, scena ultima.

essa invada a ogni tratto la scena, e l'empia de' suoi gesti, delle sue voci, dei suoi impeti, de' suoi tumulti; e a pena in vece ne giunge nel palazzo il romore lontano.

Del resto la plebe non sognò mai libertà sotto Nerone; nè è vero che odiasse l'imperatore: l'amò anzi perchè l'inebriava di spettacoli e di feste, e perchè avversava i patrizi. A Ottone e Vitellio l'esser stati familiari del Cesare sarà titolo per giungere all'impero. E Svetonio ci narrerà che « la tomba del figliuolo d'Agrippina fu « per molto tempo onorata di fiori primaverili ed estivi ».

Aggiungete che Nerone non fu soltanto un feroce, nè un feroce sopra tutto: la crudeltà in lui non procedette — come in Caligola e in Domiziano (1) — da naturale istinto che freddamente si compiace alla vista delle altrui sofferenze; ma ebbe una cagione sempre d'altronde — da un' estetica perversa, da gelosia, da superstizione, da paura.

Se non che all' Alfieri era necessario, a tutt' i modi, un tiranno.

Non so se all'*Ottavia* abbia voluto alludere il Cossa nel prologo della sua commedia con questi versi:

Il personaggio dalla rea memoria
Che comparir vedrete innanzi a voi
Non è già quel Nerone delle vecchie
Tragedie, una figura che spaventa
Con gli occhi, e lento incede sopra l'alto
Coturno, e fatti a suono di misura
Tre passi, dice una parola anch'essa
Misurata, e prescelta tra le truci
Di nostra lingua.

Non sarebbe in tutto giusto: il Nerone alfieriano — vedemmo — prorompe negli atti e nelle parole impetuoso anche troppo. Il mio eroe, aggiunge a ogni modo il poeta, è un'altra cosa: è quale

lo si ammira vivo
Emerger dalle pagine immortali
Di Svetonio e di Tacito.

(1) Svetonio, *Vita di Caligola*, XI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXI, XXXII, XXX; *Vita di Domiziano*, X, XI.

Svetonio: ecco uno scrittore di cui i tragedi della scuola classica avevano scordato persino il nome. E si comprende. Il biografo dei Cesari fu, come oggi direbbesi, un *verista*: ebbe la curiosità e l'amore delle ricerche minute, dei particolari caratteristici, delle indiscrezioni intime, degli aneddoti rivelatori. Libero da ogni preoccupazione letteraria o civile, egli non soggettò i fatti all'idea nè la narrazione a sistema; non ricercò, come Tacito, gli artifizi oratori — il gesto solenne, la forma incisiva, la parola che soverchia la cosa —; non intese alla grandezza del racconto, nè al commovimento degli affetti, nè alla severa e sapiente armonia della composizione; badò, più tosto che a scegliere, a raccoglier notizie, e parve scrivere come in un affollarsi di ricordi, serbando — involontario forse — al discorso l'improvviso e l'imprevisto d'una conversazione. Cercava nel Cesare l'uomo; e dove Tacito non aveva rappresentato i suoi personaggi che alla luce de' fatti più importanti alla storia del popolo o dell'impero, ei li ritraeva nelle mutevoli vicende e in ogni più vario momento della vita; e non — come lo storico — nelle lor qualità essenziali soltanto o secondo le linee compendiose d' un tipo, ma in tutto ciò ch'essi avevano di singolare e di proprio — nell'aspetto del corpo, nelle consuetudini e ne' costumi, e nell' indole dell' animo e dell'ingegno.

Vaga dell'astratto, la tragedia d'imitazione classica doveva fastidire questa abbondanza di particolari precisi. Doveva in vece compiacersene la poesia del Cossa, che recavasi a vanto di procedere

> Da quella scola che piglia le leggi
> Dal verismo stimando che in ogni arte
> Sia bello il vero (1).

E da Svetonio, in fatti, assai più che da Tacito, Pietro Cossa derivò atteggiamenti, episodi, imagini, frasi alla sua commedia.

Ma come la materia storica s'è mutata nell' opera a rappresentazione d'arte? E poi che il poeta volle « presentar su la scena il vero Nerone », « cosa » — egli aggiungeva — « non mai tentata da altri » (2), in qual modo all'intento à corrisposto l'effetto?

Ecco. Ciò che noi chiamiamo carattere è — direbbe l'Ardigò —

(1) *Nerone*, Prologo.
(2) *Nerone*, Prefazione.

« il ritmo d'una psiche », il prevalere di certe tendenze nell'azione (1). Rivelator del carattere è il fatto. Noi non possiamo, per un esempio, dar lode ad altri di coraggioso se non lo vedemmo di fronte a un pericolo; non d' incorruttibile se almen non sappiamo ch'egli abbia resistito a una lusinga, a una promessa, a un'offerta. E ancora, se quel pericolo fu l' unico, ed era lieve; se la promessa l' offerta la lusinga erano di poco conto, e non furono seguite da altre; noi non avremo più che un indizio. Ci bisogna, per un' induzione sicura, o che i fatti sian molti, o che quel solo che ci è noto abbia una non dubitabile importanza. Esperienza diretta, in somma, noi non abbiamo che dell'anima nostra; i moti delle altrui coscienze ci conviene congetturarli dalle manifestazioni esteriori; così che il giudizio in torno a un carattere è sempre una sintesi di impressioni che acquista valore dalla qualità delle osservazioni raccolte.

Or bene, il dramma letterario ripete in questo riguardo le condizioni stesse della vita. Esso non offre allo spettatore che *manifestazioni esteriori* a punto, non gli rivela delle anime se non ciò che traspare dal discorso o prorompe negli atti. L' analisi intima — lo psicologismo come oggi dicono — in cui è la maggior forza del narratore, l'espressione diretta dei sentimenti, che è il privilegio del musicista, gli son negati. Su la scena il carattere non può rivivere che per virtù d'un unico mezzo, di singolare efficacia per altro: l'azione.

Ora chi voglia giudicare il protagonista della commedia del Cossa da ciò che egli vi opera, difficilmente potrà consentir nella lode di cui il poeta fu così largo a sè stesso.

No, questo Nerone non è da vero l'eroe tristo e grottesco, *cupitor incredibilium*, la cui imagine, nel sanguigno crepuscolo della Roma decadente, emerge indimenticabile dalle pagine di Tacito e di Svetonio. I delitti e le follie, che nel racconto di questi storici sono i fatti della sua vita — in cui intera egli espresse la singolarità dell'indole bizzarra e feroce, falsa invida vana, insaziata di orgie e anelante a sempre nuove esperienze, trasmodante nel desiderio perenne dell'incredibile dell'intentato dell'inaudito, trascinata dalla vertigine a

(1) Il Sergi definisce il carattere: « quel modo di operare, quella maniera di « esplicare l'attività individuale in ogni evento della vita nel seno della convi- « venza sociale » (*Le degenerazioni umane*).

dar forma di vero a ogni più ebra visione — non sono più che un ricordo nell'opera del poeta moderno. Il matricidio, le uccisioni di Britannico e di Ottavia, l'incendio dell'Urbe, i supplizi atrocemente estetici dei cristiani, la bacchica corsa per le città della Grecia acclamanti al facile vincitor di tutt' i giochi, — i vari momenti in somma in cui la leggenda e la storia ci scoprono l'anima del figliuol d'Agrippina tutta rivelantesi in una tumultuosa palpitazion di vita — non inspirarono al Cossa che alcuni fuggevoli accenni, qualche imagine veemente, qualche gruppo di versi. Non altro. E pure, togliete a Nerone questi fatti, e la sua vita vi apparirà di poco diversa da quella di troppi altri Cesari che ebbero a' suoi conformi i costumi e le turpitudini e le vanaglorie, non l'anima inimitabile e incomunicabile; nè mille particolari — pur esatti e di singolare importanza a lor luogo e di straordinaria efficacia nella rappresentazione totale — varranno, da soli, a rivelarvene l'imagine vera ed intera.

In un solo luogo della commedia il Cossa chiede alla storia qualche cosa più che non una notizia o un episodio o una frase; ed è là dove ritrae la fuga e la morte dell'Imperatore.

Il monologo del quarto atto, e tutto il quinto — composti, così l'uno come l'altro, su l' innanzi di Svetonio — rappresentano con mirabile efficacia le ansie e le angoscie e le allucinazioni della paura, lo strazio della rinuncia a un sogno di potenza e di gloria, l'infinito orror della morte. Qui veramente Nerone occupa, meglio che di parole, de' suoi atti la scena; e alcuni aspetti di quel carattere ci rivivono innanzi alla mente nell'intensa vita dell'arte.

Ma sono soltanto alcuni aspetti; e non è che un istante.

Notate ancora: tutto questo epilogo della commedia altro non è che un'aggiunta: la favola imaginata dal Cossa à suo scioglimento con la morte di Egloge. Ora, fino al momento in cui la notizia della ribellione interrompe il convito — scialba ricordanza del banchetto di Britannico — che cosa à fatto Nerone? À obliato ed amato; obliato non pur l'imperio ma se stesso, inebriato alle carezze d'una danzatrice ch'egli tolse « ai torbidi teatri » e cui fece tempio della sua casa; lieto di paragonarsi ad Alcide languente tra le braccia d'Onfale, dimentico nella servile opera feminea delle sue imprese e della sua gloria.

Un eroe che rimane inoperoso tanto tempo assai poco può rivelarci del suo carattere, anche quando abbia — come questo del Cossa —

facile la parola, e, oltre che facile, arguta imaginosa squisitamente elegante anche troppo; troppo certo per un rétore nodrito di corrotta letteratura quale fu il Nerone della storia.

E pur questo poco è (duole dirlo) in gran parte falso.

Poi che l'azione si riduce quasi tutta a una favola d'amore, la prima domanda che soccorre al pensiero è questa: come ama Nerone? Aprite il libro e leggete — nella prima scena tra il Cesare e la danzatrice —:

NERONE

..... T'inoltra: ieri
Danzar ti vidi assai leggiadramente,
E mi piacesti — Il tuo nome?

EGLOGE

Mi chiamano
Egloge.

NERONE

La tua patria?

EGLOGE

Io nacqui in Grecia.

NERONE

Tu pure Greca! Amabile paese
È il tuo, bionda fanciulla: à il privilegio
Della bellezza. In quella terra tutto
È bello, dall'Iliade al Partenone.
Fin Leonida re co' suoi trecento
Quando morì, creava la più bella
Delle battaglie — Oh benedetto il suolo
Dove natura artistica produce
Statue divine e più divine donne!
. . . .

L'entusiasmo è vaporato in un madrigale.

Dopo aver rivolto alla fanciulla alcune altre domande: «Sei libera? E gli anni tuoi?» (di passaggio, l'inchiesta ricorda un po' troppo, e non bene, quella d'un officiale dello stato civile: come vi chiamate? qual nome avete? dove siete nato?), Nerone, per darle un'idea della sua potenza, le narra come egli, una notte che s'annoiava, bruciasse Roma:

Ardea la lampa
Monotona d'innanzi agli occhi miei
Che cercavano il sonno: arda una luce
Più vasta, dissi — E sorsi, e bruciai Roma (1).

E come Egloge dice, sorridendo, « hai meravigliosa potenza », Nerone continua:

Eppur non giunge
A quella de' tuoi sguardi, o allettatrice
Bellissima!

Il racconto terribile s'è risolto in un altro madrigale.

E il dialogo prosegue così (« questo tuo corpo Che le mani formaron delle Grazie », — « Più che libera tu sei In queste sale imperatrice », ecc. ecc.), tra adulazioni e lezi, per un declivio fiorito di tutte le più molli rose d'Arcadia.

Sarà, pensate, arte di seduttore esperto, che vuol vincere con la illecebra della lode le resistenze prime.

E scorrete alcune pagine; e vi fermate a un' altra scena d' amore (atto III, scena VI).

Nerone sta ritoccando la statua in cui à ritratto nell' attitudine della danza la fanciulla.

NERONE

Sorda
Materia, io vo' che sotto il mio scalpello
Abbi palpiti e sangue.

EGLOGE *(avvicinandosi a Nerone)*

Il marmo è sempre
Freddo, o Nerone.

NERONE

Ed il tuo bacio è fuoco.

---

(1) È un'imitazione del luogo dell'*Assuero in Roma* di R. HAMERLING:

E tu, o serena
Notte, che sei col tuo corteo di stelle?
Che fu di te quando le fiamme accesi?
Rendeano i tuoi minuti astri sembianze
Di faville onde avesse i neri spazj
Qua e là spruzzati il mostruoso incendio.
(Traduzione di VITTORIO BETTELONI, Canto IV, pag. 166).

Pare una leggiadretta antitesi di qualche monsignor petrarchista. Poco oltre:

NERONE

Oh, sei pur vaga,
O tenerezza mia!

EGLOGE

Ti sembro forse
Più vezzosa di ieri?

NERONE

E contemplarti
Una volta potrò senza ch'io trovi
In quel tuo volto una bellezza nova?

È una sdolcinatura del Metastasio.
Seguono i bisticci:

EGLOGE

Io non mi curo
Di governar provincie.

NERONE

Hai miglior fato;
Tu governi Nerone.
. . . .

EGLOGE

Oggi non danzo più.

NERONE

Le cose *morte*
Non tocchino lo spirito che *avviva*
L'età d'una fanciulla.

E il dialogo finisce con una galanteria:

EGLOGE

E se ritorna
L'imperatore?

NERONE

Il lampo del tuo sguardo
Lo vincerà.

E non mai — per quanto si cerchi — un impeto dei sensi, non mai un'audacia di espressione o di pensiero, non mai un fremito di desiderio.

Dopo ciò, se vi prenda vaghezza di conoscere a che trascorresse nelle cose d'amore la natura del Nerone storico, e di quali diletti si compiacesse la sua « ars amandi », ecco:

« Super ingenuorum paedagogia, et nuptarum concubinatus, Vestali « virgini Rubriae vim intuilit..... Puerum Sporum, erectis testibus, « etiam in muliebre natura transfigurare conatus, cum dote et flam- « meo, per solemne nuptiarum, celeberrimo officio deductum ad se « pro uxore habuit... Hunc Sporum Augustarum ornamentis excul- « tum, lecticaque vectum, et circa conventus mercatusque Graeciae, « ac mox Romae circa Sigillaria, comitatus est, identidem exosculans. « Nam matris concubitum appetisse... nemo dubitavit; utique post- « quam meretricem quam fama erat Agrippinae simillimam inter con- « cubinas recepit. Olim etiam, quoties lectica cum matre veheretur, « libidinatum inceste, ac maculis vestis proditum, affirmavit » (1).

« Suam quidem pudicitiam neque adeo prostituit, ut contaminatis « poene omnibus membris, novissime quasi genus lusus excogitaret, « quo ferae pelle contectus emitteretur e cavea, virorumque ac femi- « narum ad stipitem deligatorum inguina invaderet; et quum affa- « tim desaevisset, conficeretur a Doryphoro liberto, cui etiam, sicut « ipsi Sporus, ita ipse denupsit, voces quoque et ejulatus vim pa- « tientium virginum imitatus » (2).

---

(1) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXVIII:

« Oltre i vituperii verso giovanetti e adulterii, sforzò Rubria vestale. Certo Sporo « giovanetto, fattigli tagliare i testicoli forzandosi quasi di cambiargli natura, con « dote e velo celebrato lo sposalizio, con cerimonia solenne lo condusse a casa e se « lo tenne in luogo di moglie. Questo suo Sporo, vestitolo da imperatrice, accom- « pagnò seco in lettiga per tutte le adunanze e i mercati di Grecia, e in Roma « fin nei *sigillarii*, baciandolo. Tutti sanno che s'invogliò di sua madre. A ogni « modo ricevette tra le sue concubine una, la quale per fama rassomigliava ad « Agrippina. Una volta che fu portato in lettiga con la madre, dicono che avesse « usato con lei, per le macchie della veste ».

(2) Ivi, XXIX:

« Fu sì largo donatore della sua pudicizia, che avendo contaminate tutte quasi « le membra del suo corpo, ultimamente, come nuovo scherzo, trovò, coprendosi con « la pelle di qualche fiera, farsi trarre da una gabbia e andar alla volta delle parti « genitali de' maschi e delle femmine, legati a un palo, e malmenatosele, si faceva « atterrare da Doriforo suo liberto, cui, come Sporo ad esso, erasi maritato, con- « traffacendo le voci e i gemiti d'una vergine che patisca violenza ».

« In stagno Agrippae fabricatus est ratem, cui superpositum con-
« vivium navium aliorum tracta moveretur. naves auro et ebure
« distinctae remigesque exoleti per aetates et scientiam libidinum
« componebantur. crepidinibus stagni lupanaria adstabant illustribus
« feminis completa et contra scorta visebantur nudis corporibus.
« iam gestus motusque obsceni; et postquam tenebrae incedebant,
« quantum iuxta nemoris et circumiecta tecta consonare cantu et
« luminibus clarescere. ipse per licita atque inlicita foedatus nihil
« flagitii reliquerat, quo corruptior ageret, nisi paucos post dies uni
« ex illo contaminatorum grege (nomen Pythagorae fuit) in modum
« sollemnium coniugiorum denupsisset. inditum imperatori flammeum,
« visi auspices, dos et genialis torus et faces nuptiales, cuncta de-
« nique spectata, quae etiam in femina nox operit » (1).

Ah, il Racine à fatto scuola anche in Italia — non è vero?

Ma al Cossa poco importava l'amante: altri erano gli aspetti ch'ei voleva sopra tutto ritrarre nel suo eroe.

« La crudeltà e il suo amore alle arti » — così egli nella prefazione — « ecco le due sole qualità che costituiscono il carattere di Nerone ». Le due sole, veramente, è troppo affermare: lo stesso poeta ne rappresentava, assai bene, una terza: la codardia; e di una quarta — la libidine — ò parlato poc'anzi. A ogni modo, Nerone ebbe certo — tra le altre — anche le qualità che il Cossa ricorda. Ma vi à cento maniere d'esser crudeli, ve n'à mille d'essere artisti. Quale forma assunse in Nerone la ferocia? Quale fu il concetto e il sentimento ch'egli ebbe dell'arte? Questo dovrebbe rivelarci la commedia, da che essa intende a rappresentare non un tipo astratto di crudele

(1) Tacito, *Annali*, XV, 37:

« Nel lago d'Agrippa fabbricò un tavolato mobile, ove pose il convito tirato da
« galee, tutte commesse d'oro e d'avorio. Remavano sbarbati giovani, collocati se-
« condo l'età, e maestria di libidini. Eranvi uccellami e selvaggiumi di vari capi
« del mondo, e pesci insin dell'oceano: camere rizzate in su la riva del lago, piene
« di gentildonne: e a fronte, puttane ignude con gesti e dimenari impudichi.
« Venuta la notte, i boschi e le case d'intorno risonavano, e risplendevano di canti
« e di lumi. Per non lasciar alcuna nefandigia lecita e non lecita, indi a pochi
« giorni tolse per marito uno stallone di quella mandria detto Pittagora: fu cele-
« brato lo sposalizio con tutte le sacre cerimonie: messo in capo al nostro impe-
« ratore il velo giallo; fatto gli augurj; la dote; il letto geniale; accesi i torchi;
« e finalmente veduto fare, quanto coprono anco le femmine con la notte ».

e di artista, ma quel crudele e quell'artista che furono a punto in Nerone.

Or bene della ferocia del suo eroe il Cossa ci offre due esempi. Il primo è in quel pensiero che sorge improvviso nella mente del Cesare, tra le carezze dell'amante:

Hai fatto bene
A spogliar d'ogni gemma il delicato
Tuo collo, — vi riman più spazio ai baci.
E poter dire che, se n'ho talento,
Un cenno mio basta a troncarlo!
. . . .
Debbo al tuo cospetto
Rammentarmi che sono il regnatore
Delle provincie, io che dai guardi pendo
Di debole fanciulla, io che a tua voglia
Opero e penso, e rinnovello Alcide
Che regge la conocchia alla sua donna
Tra i forti vizi ed i sprezzati affetti
Di nostra stoica età. Quando ciò volgo
Nel mio cervello, il prepotente amore
Che mi soggioga si tramuta in ira,
E poichè non m'è dato liberarmi
Dai lacci suoi, vorrei con le mie mani
Cercar nelle tue viscere qual sia
La vera causa del poter tiranno
Ch'esercita su me la tua bellezza (1).

Ed è un pensiero..... di Caligola, ricordato da Svetonio: « Quoties « uxoris vel amiculae collum exoscularetur addebat: Tam bona cervix, « simul ac iussero demeteretur. Quin et subinde jactabat exquisiturum « se vel fediculis de Caesonia sua cum eam tanto opere diligeret » (2).

L'altro esempio è nello spediente imaginato da Nerone — « scherzo degno di te » gli dice Menecrate — per accertarsi

Se veramente dalle stelle piova
La luce del futuro.

Annunziatogli Babilio astrologo, egli dice al suo buffone:

(1) Atto III, scena VI.
(2) SVETONIO, *Vita di Caligola*, XXXIII.

Ad un mio cenno
L'astrologo conduci innanzi a quella
Fenestra; indi abbracciatolo, lo innalza
E giù lo scaraventa.

Babilio si salva con un'astuzia. Ecco la scena:

NERONE

Or di', Babilio,
Dunque io sono spacciato?

BABILIO

Del dimani
Paventa: il tempo è burrascoso.

NERONE *(conducendo Babilio verso la finestra)*

Eppure
Nella sua maestà risplende il sole
E torna primavera. . . . . .
. . . .
. . . . Meco vieni
E innanzi a quella scena di splendori
Rallegrati per poco, o tenebroso
Veggente di sventure.

MENECRATE *(abbracciando Babilio)*

E non ti pare
Ammirabil veduta?

BABILIO *(spaventandosi)*

È la promessa
Di donna menzognera; il suo sorriso
Non corrisponde al core.

MENECRATE

Ed il tuo core
Che ti promette in tal momento?

BABILIO *(con un grido)*

I Dei
Mi salvino!

NERONE

Che dici?

BABILIO

Io son nel punto
Peggiore di mia vita; le sue mani
Stende su me la Parca.....
. . . .
. . . . . . Ma per te tremo, Nerone!

NERONE

Per me?.....
. . . .

BABILIO *(con voce solenne)*

Morrai
Trascorsa un'ora ch'io sarò spirato.

NERONE *(abbracciando con gran tenerezza Babilio)*

Abbracciami, Babilio (1).

Ed è — a farlo a posta — un fatto della vita... di Tiberio, narrato da Tacito: « Quando egli voleva sapere un segreto, in cima « d'una casa posta sopra uno scoglio un suo liberto fidato e gagliardo « faceva per quelle rocce la via innanzi e conduceva su l'indovino; « s'ei pareva ignorante o ciurmadore gli era data la spinta in mare. « Condotto Transullo (astrologo caldeo) su per quei greppi, e do- « mandato, predisse appunto l'imperio e ciò che doveva avvenire a « Tiberio, il quale gli domandò se egli aveva studiato la sua sorte « e qual fortuna corresse quell'anno e quel dì. Egli, calcolato tempi « e aspetti dei pianeti, prima si rimescolò, poi si atterrò; e quanto « più guardava, più gli si arricciavano i capelli; finalmente gridò « che in gran punto e forse ultimo era. Allora Tiberio l'abbracciò... « E sempre l'ebbe per intrinseco amico » (2).

Ma l'artista?

Ecco: nella commedia del Cossa Nerone ricorda con vano orgoglio la vittoria ottenuta nel Circo atterrando il più forte pugillatore delle Gallie (3); si vanta d'aver là ove sorgevano i tuguri della vecchia Roma disteso portici e archi, e terme e teatri (4); esalta

(1) Atto III, scena v.
(2) Tacito, *Annali*, libro VI, XXI. La traduzione è quella del Davanzati.
(3) Atto I, scena ii.
(4) Atto I, scena ii e atto II, scena viii.

la limpida armonia de' concetti e dei versi nelle tragedie di Sofocle (1); si accinge a dar spettacolo di sè cantando nel pubblico teatro (2); ascolta, senza turbarsi, nella taverna l'invettiva d'un cittadino, rapito alla bellezza della voce e al fascino della declamazione (3); ritrae nel marmo l'amata (4); compone nel convito un ditirambo (5); sul punto di lasciar per sempre la Casa Aurea non à pensieri che per la sua cetra (6); ridotto in condizione di miseria estrema, cerca materia di versi nella bizzarra infelicità de' suoi casi (7); si apparecchia a morire recitando un'ode d'Orazio (8); sogna, pur negli ultimi istanti, circhi e teatri, e i plausi d'immensa folla, e le corone di rose e di lauri (9); si uccide pronunciando le parole:

Che grande
Artefice perisco (10).

Tutto questo è conforme al vero storico; ed era anche — secondo i tempi — fino a un certo segno, nuovo. Fino ad un certo segno: il vanto, per esempio, di aver suscitata

sull'immonda
Roma dei padri . . . . la bella,
La nuova Roma

è già nel *Paolo* del Gazoletti (11) ove la figura di Nerone à dallo spettacolo dell'incendio ben più terribile grandezza; e, a tacer d'altro, ancora dal *Paolo* — di cui dirò tra poco — è derivato in ciò che à di più significativo l'episodio della taverna (il rimanente è un'imitazione del canto primo dell'*Assuero in Roma* di Roberto Hamer-

(1) Atto I, scena II.
(2) Atto I, scena IX.
(3) Atto II, scena VI.
(4) Atto III, scena VI.
(5) Atto IV, scena I.
(6) Atto IV, scena VI.
(7) Atto V, scena II.
(8) Atto V, scena II.
(9) Atto V, scena II.
(10) Atto V, scena III.
(11) *Paolo,* atto IV, scena II.

ling (1)) non pur nell'invenzione, ma fin negli atteggiamenti dello stile e della frase (2).

---

(1) Traduzione del Bettelloni, pag. 7-50: « *La taverna di Locusta* ». Altre molte imitazioni si possono notare. Menecrate, per esempio, ricorda il Sacco del poema. Nella commedia, Nerone scaglia la tazza contro il buffone fuggente (atto IV, scena II), nel poema il Cesare scaglia contro Burro fuggente un pugnale (Canto VI, pag. 267). E i particolari della fuga e delle allucinazioni (atto IV, in fine, e atto V) si confrontano con molti luoghi consimili dei Canti V e VI dell'*Assuero* (pagg. 249-251, 258-266, 267-275).

(2) *Paolo*, atto III, scena IV.

Da questa tragedia, del resto (ch'egli non citò se non per dirla in tutto diversa dall'opera sua), il Cossa à derivato più d'una scena.

Recherò due soli esempi: il dialogo con cui si chiude il primo atto:

MENECRATE

E il morto aveva
Quattro ville..... tel dissi.

NERONE

Ebbene?

MENECRATE

Ebbene?
Io non ho ville.

NERONE

Intendo; ne avrai una;

imitato da questo del *Paolo:*

NERONE

Congiura? Ricco di più ville il feci!

TIGELLINO

Sette n'ha.

NERONE

Tu?

TIGELLINO

Sol quattro.

NERONE

Undici n'hai (atto IV, scena I);

e la descrizione della morte di Trasea:

Il centurione
Ch'apportava il decreto del Senato
Lo rinvenne tranquillo ascoltatore
Di Demetrio filosofo. — All'iniquo

Ma è una verità, questa della commedia del Cossa, più di parole che di atti; e una verità, a ogni modo, di particolari.

Noi apprendiamo, da ciò che esso il Cesare dice, che Nerone era ceteradore e poeta, pugillatore ed auriga, edificator splendido e attore; ch'ei si compiaceva di tutte le arti, e n'esercitava più d'una. Bene. Ma anche Caligola costruiva con magnificenza, era per diletto lottatore e cocchiere, schermiva con armi affilate nel Circo, e vi gui-

---

Annunzio eruppe il grido de' congiunti
E dei servi, — io là stavo in mezzo ad essi:
Il vecchio solo tacque, e parve lieto,
E poi ch'ebbe abbracciata la sua figlia,
Si fece aprir le vene, e poche accolte
Stille di sangue nella man tremante,
Ne sparse il suolo, offerendole a Giove
Liberatore, — indi si volse a noi
Meravigliàti, e disse: *Addio! voi lascio*
In prava età; vi giovi affrancar l'animo
Con forti esempi (*Nerone*, atto II, scena v.),

inspirata a questa della morte di Seneca nel *Paolo:*

Quando il messo di Cesare intimato
Ebbe all'illustre, ch'ei morir dovea,
Questi nè ciglio mosse, nè colore
Mutò; che da gran tempo ogni novello
Giorno accettar solea siccome estremo.
E poichè l'agio di testare e il dritto
Gli fu conteso, ai desolati amici
Rivolto: « *Ebben*, dicea, *s'altro non posso*
Per voi, l'esempio di mia vita almeno
Vi resti, ultimo dono, e tal che tolto
Da nissun vi sarà ». — Ciò detto, stese
A me le braccia, intenerito al seno
Mi strinse e a moderar l'acerbo affanno
Mi confortò. — « Certo rimedio il tempo
Alle piaghe del cor; temprassi intanto
Di sua perdita il duol con l'onorata
Memoria delle giuste opere sue ».
E perch'io sorda a ogni conforto, e seco
Morir volendo, il feritor chiedea,
« T'ho mostro, ei disse, addolcimenti a questa
Povera vita; lo splendor t'alletta
Della morte? Lo avrai. Noi moriremo
Animosi del par: tu più lodata ». — (Atto V, scena I).

dava carri, e dava pubblico spettacolo di suoi canti e di sue danze; « nè per altro » — narra Svetonio — « aveva annunciato una veglia « il dì che fu ucciso, se non per presentarsi in quell'ora più libera- « mente su la scena » (1). E anche Comodo scendeva nell'arena a combattere coi gladiatori. Mostrate quale fu in Nerone l'artista, qual sogno d'arte fu il suo; quale è l'estetica che si richiama dal suo nome. E fate che quest'estetica e questo sogno, come presero forma nella vita, prendano pur forma — non fosse che un istante — innanzi ai nostri occhi nella rappresentazione.

Il moto di sdegno con cui Nerone getta lo scalpello, disperato di poter infondere « palpiti nella sorda materia » (atto III, scena VI), è un comun gesto riferito a troppi artefici (fu attribuito anche a Michelangelo), e nulla ci rivela di particolare in torno allo scultore. La gioconda ode del quarto atto, tutta composta com'è di ricordi classici e foggiata sul metro delle canzoni libere del Guidi, nulla ci dice in torno all'educazione letteraria e alle attitudini poetiche del Cesare. E nulla ci apprendono le parole di Atte:

La mente à greca,
Romano il core

(atto III, scena I); anzi non gioverebbero pur troppo che a sviarci: Nerone ebbe romano, come il core, l'intelletto. L'inno che egli scioglie nel primo atto alla Grecia per la gloria del Partenone e dell'*Iliade* e delle belle battaglie suonerebbe più appropriato in bocca d'un esteta moderno. All'Ellade Nerone chiese ben altro: vi cercò il campo libero alla mascherata dei suoi ridevoli trionfi, gli agoni — non più aperti alle prove de' belli efebi — ma corsi dagli uomini del mestiere di cui il Cesare si sorprese a invidiar la gloria; ne' Greci egli mostrò d'apprezzare, meglio che i discendenti d'Omero e di Fidia, gli intenditori eleganti ed esperti de' certami e de' giochi. Nel suo ritorno in Roma egli non recava frammenti d'antica bellezza, non vasi nè statue (le statue de' vincitori le aveva anzi abbattute e fatte trascinar nelle fogne perchè più non ne restasse memoria), ma ghirlande; e le ghirlande di tutti i giochi pendevano dal carro ove aveva trionfato Augusto, e ove — abbattuto l'arco del Circo Massimo — tra

(1) SVETONIO, *Vita di Caligola.*

un corteo di festeggiatori gettanti al popolo oro e confetti, l'Imperatore mosse, per vie cosparse di fiori, al tempio d'Apollo, avvolto in un manto di porpora a stelle d'oro trapunte, redimito della corona olimpica e tenendo nella destra la pizia.

L'estetica di Nerone fu, innanzi tutto, un'estetica di decadenza. La società in cui il Cesare viveva aveva guasto lo spirito da una letteratura falsa e declamatoria; ricercava nei prosatori e ne' poeti non i sentimenti e i pensieri, ma le frasi, comprendendo in una sola ammirazione Sofocle e Afranio, Vergilio e Seneca, i lirici greci e i corrotti scrittori del tempo, vaga solo di figure retoriche e di spedienti oratorî; prediligeva nelle arti plastiche non l'ideal grazia delle età più pure, ma il realismo e lo sforzo delle decadenti, — le statue colossali come quella che alta cento venti piedi fu eretta nell'antiportico della Casa Aurea, i gruppi enfatici complicati veementi come il marmo rodiano delle Dirci; confondeva col grande il gigantesco e l'enorme; avida di commozioni violente, s'inebriava all'epopea sanguinosa dell'anfiteatro; degli strazi e delle stragi si componeva una voluttà acre ed un gioco; chiedeva eccitamenti ai sensi stracchi nella viva rappresentazione di ciò che i miti contenevano di più feroce e di più osceno — protesa anelante esaltata agli effetti statuarî, ai ricercati aggruppamenti delle membra, alle sapienti attitudini dei lottatori e dei mimi.

Tutto ciò era proprio del tempo. Ma Nerone era anche un pervertito; l'ultimo prodotto di una stirpe — quale fu la domizia — di fraudolenti e di violenti, di libidinosi e di ladri; la sua indole reca impressi i segni della degenerazione intellettuale e morale. E il pervertito esagerò, naturalmente, le tendenze e i gusti del tempo; fece della falsità letteraria una consuetudine, foggiandosi sentimenti fattizi per esprimerli in frasi sonanti e cercando materia di declamazione fin ne' rimorsi; dichiarò bello il mostruoso; sognò palazzi chimerici — fatti di marmo e d'avorio, fregiati d'oro e di madreperle e di gemme — assurde imprese — tagliar l'istmo di Corinto, scoprir le sorgenti del Nilo, scavare un canale da Baja ad Ostia — città favolose accoglienti tutti gli splendori di Ninive e di Babilonia, di Menfi e di Tebe; invaso dal delirio degli applausi, antepose il lottatore al poeta e l'istrione al tragedo, anelò a tutte le corone di tutti i certami, giudicò angusta scena alle sue prove Roma

e volle correr trionfatore le provincie; auriga, rischiarò le corse dei suoi carri con fiaccole viventi; atleta, imaginò di rinnovare la gloria d'Ercole prostrando nel circo un leone; comediante, non si contentò di comparir su la scena in figura di Edipo, di Alcmeone, di Oreste — coperto di catene d'oro, guidato per mano come un cieco, imitante gli orrori e i vaneggiamenti del matricida — volle rappresentare anche « Canace » e simular con la voce e coi gesti gli spasimi e le doglie del parto; corego, fece della tortura un'arte, e nelle crudeltà nove — complicate a un tempo e violente — diè forma a tutti i sogni d'una fantasia fervidamente inventrice nel male.

La vita fu per Nerone una mutevole tragedia di cui egli era l'eroe onnipossente.

Travolto dalla follia dell'arte in un turbine di allucinazioni d'ora in ora rinnovellate, presto egli non giunse più a distinguere la realtà dalla finzione; volle provar nel vero tutti i sentimenti dei personaggi storici o imaginari che aveva rappresentato su la scena o per cui s'era acceso nella lettura dei poeti, attuare tutte le chimere della sua fantasia, rivivere — intensamente e compiutamente rivivere — ogni sua più ebra visione.

Tale in Nerone l'artista: un composto di retore e di decadente, di grottesco e di truce, di grandioso e di folle.

Quello che il Cossa ci à ritratto — borghese figura di dilettante che finisce, al solito, a innamorarsi della modella — è da vero, per quattro atti al meno, come dice il poeta,.... un'altra cosa.

Ma non è tutto.

La figura del Cesare non può essere a capriccio separata dall'imagine del mondo che fu suo. Non giova il dire che « in Nerone l'uomo politico fu nullo » (1). Sarà vero, forse; ma anche è certo che in Nerone esistette sempre — fino all'estremo — l'imperatore: E l'imperatore, se talor parve indulgere a certe affettazioni di noncuranza bizzarra, ricercò tuttavia sempre ogni più fastosa apparenza del dominio e si piacque a tutti gli splendori d'un lusso ancor senza esempi nell'Urbe. Pescava con reti d'oro e di porpora; viaggiava preceduto da una folla di corrieri rilucenti di falere e di armille; cantava in mezzo a uno stuol di fanciulli dalle lunghe chiome odorose,

(1) *Nerone*, Prefazione.

in vesti eleganti, fregiati d'anelli; protraeva i conviti nel Campo Marzio e nel Circo, servito da quante cortigiane erano in Roma. Nè ricorderò (troppo son note) le magnificenze della Casa Aurea. Ora una commedia, in cui — come in questa del Cossa — Cluvio Rufo e Vinicio rappresentano tutta la magistratura dell'impero, e nelle sale del palazzo melanconicamente deserte il principe del Senato e il prefetto del Pretorio cercano in vano un annunciatore e non trovano che una liberta, e il Cesare non à compagnia mai che d'un istrione e d'una danzatrice; una commedia tale non par la più atta da vero (mi consentiranno in ciò, penso, anche gli ammiratori del poeta) a darci imagine di quella prodiga e fervida vita che il racconto di Svetonio e di Tacito rievocano in torno a Nerone.

E osservate ancora. Poi che la favola era scarsa di vigor drammatico, il Cossa pensò di ravvivarla rappresentando di contro all'obliosa leggerezza del Cesare la « vigile coscienza di Roma ». Ora, fin che la retorica patriottica non inspira che alcuni *cittadini* congiuranti nel secondo atto contro il *tiranno*, noi possiamo anche, senza troppo dolercene, sopportar la noja di uno spediente ormai stracco e perdonare al tradimento del vero storico per l'amor delle frasi (1). Ma la cosa passa il segno quando di quest'idea civile è fatta simbolo Atte, la dolce umile schiava asiatica che Tacito e Dione Cassio ritrassero, alla quale il Cossa affida per i tre primi atti della commedia il còmpito, assai vano, di richiamare il Cesare a' doveri di un saggio reggitore di popoli, e per gli altri due quello, non meno arduo, di insegnargli a morire.

A un certo punto Nerone, fastidito, le dice:

> Non ti pigli l'estro
> Di darmi lezione di morale
> Filosofia..... già n'ebbi troppe
> Da Seneca (2).

(1) La congiura del 65 non fu inspirata, come è noto, da amor di libertà; intendeva ad abbattere non il Cesarismo, ma Nerone, in favore di Gaio Pisone « largo donatore » — dice Tacito — « e prodigo anche, il che piaceva a molti che in secolo sì corrotto non amavano imperatore avaro ed austero ». E vi si accostarono con altri, uomini vilissimi come Flavio Selvino « perduto in lussuria e sonno » e Afurio Quinziano « del suo corpo peggio che donna, vituperato da Nerone con versi infami » (TACITO, *Annali*, XV, 47 e segg.).

(2) Atto II, scena VIII.

Parole al vento! Le lezioni continuano; più tediose anche, e più lunghe. E l'orgoglioso imperatore, che non sofferse in torno a sè nè pure i volti accigliati (Trasea fu fatto morire perchè pareva col cipiglio tacitamente rimproverarlo), deve ascoltare, paziente, a tutte le ore, da una liberta, intemerate come queste:

Insensato, il Dio che invochi
È il tuo peggior nemico. — Io vo' parlarti,
Unir dovessi la parola estrema
All'estremo sospiro, e *s'ascoltavi*
Pur or codardamente le rampogne
Del primo ch'incontrasti nella via,
Ascolterai me pure. — *E sei tu forse*
Il successor dei Cesari? — *Gli oppressi*
Popoli di Germania, ancor non vinti,
Fasciano i corpi sanguinosi, e nuove
Nel fondo dei lor boschi impenetrati
Preparano battaglie: alla congiura
Tendon gli orecchi gli altri confinanti,
E l'odio stesso del romano nome
Unisce i Galli che ne son vicini
Ai remoti Britanni. — A tanti esterni
Nemici dell'imperio aggiungi i tuoi
Eserciti, rissosi, malcontenti,
E questa plebe che ti sta d'intorno
Piena d'odio e di fame. E tu, Nerone,
Che fai? Come provvedi alla ruina
Che ti minaccia? Tu canti; e allorquando
È duopo di mostrarsi eroe sul campo,
Ti piace meglio il plauso tributato
All'eroe della scena. *Oh per gli Dei*
Tutelari di Roma e dell'imperio,
Vergognati, Nerone! Esci di questo
Ozio una volta, e non per prodigate
Vane magnificenze, ma per grido
Di fatti generosi in te risorga
La maestà del popolo di Roma (1).
. . . .

---

(1) Atto II, scena VIII.

..... Fate Saturnali
Sopra tutta la terra, o genti schiave,
E alzate l'inno della gran vendetta;
La terribile via del Campidoglio
Che i vostri Re salivano in catene,
È divenuta via d'una taverna,
E la spada di Cesare cadeva
Di mano all'ubbriaco successore! (1)

. . . .

Se tu m'ascoltavi,
Avresti con l'esempio e con le leggi
Risuscitata alla grandezza antica
Questa Roma bastarda, effeminata,
Nell'ozio avvezza di sciupar la gloria
Che i padri le lasciarono, pugnando
In tutti i campi che stan sotto il sole! (2)

. . . .

Una sol volta pensa
Di qual patria sei figlio, ai suicidi
Eroici delle tue vittime, *e in questa*
Ora di prova innalzati per poco
Dalla bassezza tua (3).

Ah, ma dunque à fatto scuola anche l'Alfieri; non è vero?

E dopo ciò?

E dopo ciò la critica continuerà allegramente a sentenziare che il *Nerone* di Pietro Cossa è (la frase non è elegante, ma non è mia) « di una meravigliosa verità poetica e storica che non ha forse esempi « nell'arte ».

Assai prima che la commedia del Cossa suscitasse in Italia tanto clamore di plausi, un poeta sorto dalla scuola romantica — Antonio Gazoletti — publicava, quasi inosservato, il *Paolo*, « tragedia in cinque atti, in versi, dedicata alla memoria di re Carlo Alberto ».

Con quest'opera il disegno si allarga a comprendere un più vasto mondo:

(1) Atto II, scena VIII.
(2) Atto IV, scena V.
(3) Atto IV, scena V.

Centro dell'universo, ultima prova
Della potenza e dell'orgoglio umano,
Di rivali città colle macerie
Edificata, colle spoglie opìme
De' popoli arricchita, arbitra e donna
Di regni e re, giardino d'ogni bene
Che il mondo allegra, e d'ogni mal sentìna,
Caos immane di vita e di morte,
Di grandezza e viltà, di luce e d'ombra,
Ecco Roma — de' Cesari la Roma,
Or di Nerone. Archi, teatri e fori,
E greche arti e latine, e non men d'oro
Che di gloria raggiante il Campidoglio,
La fan superba e invidïata. — O avello
Splendido fuor, putrido dentro! — Roma
È ancor, stupenda più che mai non fosse;
Ma i romani ove sono? — Are e delùbri
Tutti n'ebber gli Dei, fede nissuno.
Venere prava e truculenta ebbrezza
Di vino e sangue smagliano que' petti
Di sì valida tempra, e oscuri e scemi
Fan gl'intelletti che dier legge al mondo.
Curvi i patrizî all'efferato impero
D'un solo e tristo, su clienti e servi
La pressura rinversano; blandita
O calpesta la plebe, e abietta sempre,
Pane invòca e circensi, e abiura patria
E libertà —.

. . . .

Ne' sotterranei della tua Babelle
Scendi, o smarrito pensator.....
..... *D'ogni stirpe accolti*
E d'ogni terra qui vedrai credenti,
Lievito e seme d'un'età novella,
Affratellarsi in umiltà di fede,
In santità d'affetto, in fiamma accesa
Di sacrificio. Onda lustral li terge
D'ogni ruggine antica; e le rideste
Menti, e i rifatti cor visita e affranca
La parola e lo spirito di Dio.
L'umanità non pere: ella si spicca,
Vergin farfalla, dalle immonde spoglie,
E batte aura più pura a miglior sorte.

Così il poeta nel prologo.

Ora la persecuzione dei cristiani si iniziò, come è noto, nel 64: ed ebbe non so se io debba dire la ragione o il pretesto (1) dall'incendio di Roma. « È » — scrive il Renan — « il momento più solenne « nella storia del Cristianesimo. L'orgia di Nerone fonda la supre- « mazia della Chiesa romana; fa della città dei martiri la seconda « Gerusalemme; compie la mitologia cristiana levando di contro « alla figura di Gesù il Mostro generato dall' incubo del terrore, « il cupo Gigante del Crepuscolo del mondo; apre il poema della « morte, la sanguinosa epopea da cui sorgeranno radiose tutte le con- « quiste della nuova fede » (2). E con profondo accorgimento a punto il Gazoletti, volendo rappresentare il contrasto fra la società pagana decadente e la cristiana avviantesi sublime d'entusiasmo al martirio donde uscirà vittoriosa nei secoli, fece dell'incendio dell'Urbe centro all'azione del dramma.

Ancor vivo Nerone, la leggenda — raccolta poi da Svetonio, da Dione Cassio e da Plinio e diffusa dai padri della Chiesa — narrò (è noto anche questo) che l'imperatore desse fuoco alla città per fastidio degli angusti vicoli e dei tuguri e per vaghezza dello spettacolo delle fiamme, e ne accusasse i cristiani, « a divertire » — dice Tacito — « il grido che lo voleva pur reo di quella infamia ».

Ma il tragedo non accolse che in parte la tradizione.

E se n'era scostato, del resto, anche Roberto Hamerling nel suo *Assuero in Roma*, conosciuto fra noi per la traduzione bellissima del Betteloni. In questo poema — ricordate? — il bizzarro proposito sorge improvviso nella fantasia del Cesare su la fine d'un baccanale, ove egli apparve in figura di Dioniso, adorno il capo dell'infula sacra, sovra un carro gemmato tratto da due leoni, fra uno stuol di menadi e di satiri e di coribanti e di fauni. Rivolto a' suoi seguaci, Nerone esclama:

---

(1) Pascal, *L'incendio di Roma e i primi cristiani*. Non ostanti le molte obiezioni del Sabbatini, del Coen, del Chiappelli e di altri, l'opinione che dell'incendio sieno stati autori alcuni fanatici della nuova setta mi pare finora la più accettabile e la più salda.

(2) Renan, *L'Antéchrist*.

" Date di piglio orsù a le spente faci,
E nova fiamma raccendete in quelle.
Via correte, correte; imperversando
Per la città avvolgetevi, rapite
Seco voi quanto vive, in turbinoso
Vortice; io l'oro a piene mani spargere
Farò in mezzo alla plebe, che briaca,
Ad onor mio, non sarà tarda a mescersi,
Tumultuando e infurïando, a voi.
..... Or qual può degno fine
Aver codesto sovrumano, ingente
Baccanal, senonchè fine di foco
Immenso e sacro? La città infinita
Arder non deve, a imagin nostra, in bacchiche
Splendide fiamme? Sopra i tetti e intorno
Le incendïarie fiaccole avventate;
Bruciar de la diletta e antica Roma
Denno in tal gaia festa i marmi stessi;
Splendan le forre degli albani monti,
E tutto luccicando il mar Tirreno
Di porpora s'infiammi, e ripercota
Codesto di Nerone allegro incendio! " — (1).

La notizia dell'incendio giunge poi al Cesare in Anzio, poco dopo che alla soglia del palazzo, ov'egli banchetta con a fianco Sporo

lo schiavo
favorito, l'amabile fanciullo,
il bel coniuge suo —

il mare à recato il cadavere di Agrippina: additando ai convitati il riflesso dell'Urbe lontana, avvolta nelle fiamme e nel fumo, Nerone prorompe nel grido:

Ecco le tede mortüarie accese!
A Roma! a Roma! (2)

L'invenzione avvicina due date veramente un po' discoste (l'Augusta morì nel 59); pure nella pompa melodrammatica dell'effetto

(1) HAMERLING, *Assuero in Roma.* Canto II, pag. 105 — (cito e citerò sempre la traduzione del BETTELONI).

(2) HAMERLING, *Assuero in Roma.* Canto III, pag. 146.

assai bene risponde alla verità artistica e umana del carattere di Nerone.

L'artifizio del Gazoletti è men poetico. Sazio delle carezze di Poppea, l'imperatore si accende per Giunia Silena (una creatura del poeta, come la Giunia del Racine), che egli vide:

la casta
Prece recante di Minerva all'ara
Nel silenzio e nell'ombra (1).

Seneca accetta volontieri la cura di persuader la fanciulla alle nozze con Nerone, confidando che nel nuovo amore si disacerbi la feroce indole del suo allievo.

Siede
Signor del mondo un traviato spirto,
Su cui ben più de' miei lunghi precetti,
Più degli antichi di valore esempli,
Potè il consiglio e l'amistà de' tristi,
Potè la gentilizia indole acerba
Degli Enobarbi. — Or questo il campo, questo
È l'agòn di te degno. Ardisci! — Bella
Non è mai tanto la virtù, nè forte,
Quanto se amore l'accompagni! — Ascendi
Il talamo di Cesare; soavi
Catene ordisci a quell'indomit'alma,
E la guida e la reggi a miglior segno.
Dal cammin de' tiranni la radduci
Sul cammin degli eroi! — Questo è ben altro
Che consumar suoi giorni in vano sfogo
Di derisi compianti! Ardisci: a fianco
Seneca avrai. Con me saranno i voti
E gli applausi di Roma (2).

L'eloquenza del rétore — che precorre Giovenale e il Leopardi (3), avrebbe facile vittoria dell'inesperta, se a canto a lei non vigilasse

(1) Atto I, scena I.
(2) Atto I, scena II.
(3) I versi:

A Voi serbato
E a' vezzi vostri è accendere i supremi
Impeti di valor (atto I, scena II)

Paolo. Iniziata alla nuova religione dall'Apostolo, Giunia è accolta tra i cristiani e sposata a Eudòro — un giovane centurione segnalatosi nelle guerre contro i Parti — a cui Paolo l'affida con queste parole:

Ben più che una sorella, Eudoro,
Io ti presento; alla saggezza tua,
Al tuo coraggio una consorte affido.
Dissi che gli occhi ed i sospir d'un grande
Pendon sovr'essa. Or tutto sappi: Augusto.....
Rivale avrai, lo stesso Augusto. — Vane
Contro tanta virtù stimò le prove
Della forza e dell'oro, e mano e trono
Le offerse: ultima infamia di corrotta
Civiltà, che far suol del maritale
Nodo a brevi libidini pretesto

---

ricordano altri notissimi della canzone leopardiana « *Nelle nozze della sorella Paolina* » (31-37).

Il passo:

Quando ricordo delle antiche donne
I casti lari, e abbandonar le veggo
La spola e l'ago e le dolci carezze
Della tenera prole, e farsi incontro
Gloriose e modeste al trionfante
Sposo; a quel forte ed amoroso petto
Serrarsi, e riposar nella certezza
Del talamo, dei figli e della tomba,
Alto ribrezzo inesprimibil provo
Dei feroci odî e più feroci amori,
Delle pompe crudeli, e dei crudeli
Piaceri, ond'oggi si compon la vita
Di romana matrona, e di cui l'eco
Basta sovente a intorbidar la calma
Della mia solitudine;

si confronta a questo di GIOVENALE:

Praestabat castas humilis fortuna Latinas
Quondam, nec vitiis contingi parva sinebant
Tecta labor somnique breves et vellere Tusco
Vexatae duraeque manus ac proximus urbi
Hannibal et stantes Collina turre mariti.
Nunc patimur longae pacis mala; saevior armis
Luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem.
(Satira VI, vv. 287-294).

E orpello. Ah no, contaminato il nuovo
Tempio di Cristo non sarà dal bacio
D'un empio re! No, questo fior cresciuto
Quasi a prodigio in arido deserto
Profumar non vedrò le oscene coltri
D'ebbro tiranno! — Ella è tua sposa (1).

Così che quando — nel convito apparecchiato sul lago d'Agrippa — Nerone ordina a Tigellino di condurgli innanzi « volente o ritrosa » la fanciulla inutilmente invitata e pregata, Eudoro soccorre pronto alla difesa: la lettiga in cui i pretoriani ànno fatto salire a forza Giunia è circondata da immensa moltitudine di popolo e trafugata (2).

Nella scena che segue è deliberato l'incendio:

NERONE

.....Vendetta io vo'. Quella ferita,
Che sanar non può il ferro, il foco sani.
Fa di costor quel che de' lupi ascosi
Nelle tane inaccesse: i lor covili
Ardi, incendia, distruggi. Da gran tempo
Di quel vecchiume mi contrista il lezzo.....
Ardi, incendia, distruggi; ed abbia il caso
Tutta la gloria delle mie vendette.

TIGELLINO

Io farò meglio ancor: de' torti tuoi
Farò vindice Roma. Al primo alzarsi
Delle fiamme s'udran voci diverse
Accusar dell'incendio i già sospetti
Settatòri di Cristo. Nel trambusto
Delle grandi sventure dall'accusa
Breve al sangue è la via, breve dal sangue
Alla strage. Così nella vendetta
De' propri danni suoi vendica Roma
L'offesa maëstà del mio signore (3).

Dicevo che l'artificio è poco poetico. Ed è anche poco credibile: Nerone non aveva certo bisogno di struggere una intera città per

(1) Atto II, scena VI.
(2) Atto III, scena VI.
(3) Atto III, scena VI.

liberarsi da una setta già odiata dal popolo e già accusata di tutte le nefandezze e di tutte le infamie. A ogni modo, assegnando alla persecuzion dei cristiani una così povera causa, il Gazoletti sciupava, pur troppo, gran parte della grandiosa bellezza ch'era nella sua concezione.

Ma da questo momento la tragedia si eleva.

Roma divampa. Su la più alta loggia del suo palazzo, Nerone contempla, rapito, l'opera devastatrice. Subitamente irrompe Paolo, seguìto da Tigellino e da alcuni armati: à forzato l'ingresso; nessuna forza umana è riuscita a trattenerlo. E là per un momento — in quella notte, al sanguigno riflesso delle fiamme, nel rombo che giunge dalla città incendiata sinistramente rotto a quando a quando dallo scroscio degli archi e delle mura crollanti — si trovano a fronte l'Apostolo delle genti e l'Anticristo. Paolo chiede ragione all'imperatore delle accuse sparse contro i cristiani tra la plebe, della strage de' suoi fratelli innocenti. Cerca di persuadere da prima; poi prega; poi minaccia. E l'invettiva è terribile; vi passano per entro tutte le vampe delle profezie d'Israello. A ogni istante Tigellino fa per avventarsi: Nerone lo rattiene. La novità della dottrina, l'impeto dell'eloquenza, la grandezza dell'ora attraggono l'artista. All'ardita fede cristiana il paganesimo oppone — in questo momento supremo — la sua ultima gloria: il senso vivo, se pur corrotto, dell'arte. E la scena termina splendidamente:

PAOLO

Indietro,
Indietro tutti dal leon di Giuda,
Or ch'egli rugge di dolore e d'ira
Sulla prole trafitta! — Indietro tutti
Dal veggente di Dio! Cúrvati al suolo,
Onde t'alzasti, o coronato fango,
E ascolta. Agli occhi miei squarciato è il velo
Dell'avvenir: sento sui labbri il tòcco
Degli accesi carboni, e parlo. — O popoli
Che siete e che sarete, o re che siete
E che sarete, o secoli che furo
E che saranno, io profetizzo a voi!

(le guardie si avventano contro Paolo)

NERONE *(trattenendole)*

Fermate!

PAOLO *(ritto presso il verone)*

Ecco la grande, ecco la forte
Babilonia novella, fulminata
Cader per opra de' suoi figli! — Eccesso
D'abusato vigor passa in delirio.
Passa in furore, in morte. — Ecco la casa
Del demente che abbrucia... Eccolo!... ei ride,
Ride tra i guizzi delle fiamme e canta!...
Arde e canta il demente!... O sapïenza,
O grandezza terrena!...

TIGELLINO *(per allontanare Nerone)*

Almen permetti...

NERONE

No, no, restiamo. . . . .
. . . . Seducente, strano
Fanatismo è in costoro, e... di facondia
Non ignobile vena.

PAOLO

Ardi, Roma, ardi,
E sinistra comèta ai re tiranni
Splenda il tuo rogo! — Invan per dieci e dieci
Secoli io veggo affaticarsi il braccio
De' carnefici: invan l'ottuse lame
Alla cote affilar de' borëali
Ghiacci; invan tirannia ferita e stanca
Sul divin volto al Redentore il bacio
Rinnoverà di Giuda, e fatta volpe
Volpe e serpente, striscerà fin dentro
Ai sacrari del Tempio... invan! — Spezzato
Dalla parola è il ferro, dall'amore
Smascherata la frode! — A' suoi felici
Incunaboli torna e a' dritti suoi
La civile ragion, nè devïarla
O arrestarla potrebbe altri che Dio! —
Popoli oppressi d'ogni tempo, questo
Ricordate e soffrite! In dignitosa
Calma, in costanza, in altezza d'affetto
E di pensier soffrite! — E quando l'ora

Del riscatto maturi, e la promessa
Terra alfin vi sorrida, il lacrimato
Retaggio in pace ed umiltà raccolto,
In virtù difendete! — Io veggo... io veggo...
Gloria in eterno a Dio Signore!
(cade sulle ginocchia e rimane assorto in estasi contemplativa. Pausa).

TIGELLINO *(a Nerone)*
Imponi!

NERONE *(dopo qualche istante di riflessione)*
Morrà!... Ma non tormenti!...
(alle guardie che s'avventano contro Paolo)
E non catene!... (1).

L'ultimo atto si svolge nella carcere ove l'Apostolo attende il supplizio. Paolo conforta i fratelli alla speranza, e li prepara alla morte. Giungono Eudoro e Giunia a offrirgli uno scampo. L'Apostolo rifiuta: sa di dover rendere col suo sangue testimonianza della verità divina che à rivelata alle genti. In vano la fanciulla gli descrive i martirî serbati ai cristiani:

D'atroci
Ineffabili spasimi la morte
È ai fedeli inasprita. Orrende istorie
Ci fur conte per via, da cui rifugge
Atterrito il pensier. Molti dannati
Alle belve fameliche, le carni
Senton pria di morir da ingordo dente
Spiccarsi a brano a brano, e stritolare
I cranï e l'ossa: altri di pece il nudo
Corpo spalmati e a rozza trave appesi
Nelle piazze, negli orti, ardono a lento
Foco, schiarando delle accese membra
L'orgie ai tiranni. E se tu pure?...

Paolo risponde:

Quand'anche la ferocia umana
Prova facesse in me della più industre
Crudeltà sua, le pene mie pur sempre
Lievi sariano al paragon di quelle

(1) Atto IV, scena III.

Che il profetico agnello in sè raccolse;
E n'avrei maggior gloria . . . . .
Non vi turbi però de' miei martiri
Vano fantasma; io morirò di spada (1).

Subitamente su la soglia della prigione compare il carnefice e chiama: « Paolo di Tarso! ». Rispondono voci di fedeli: « Egli solo? E noi? ». « Paolo di Tarso! » — ripete il carnefice. E l'apostolo: « Eccomi! ».

(s'inginocchia)
Iddio Signore,
Che dall'abisso dell'error chiamato
Alla serena altezza della fede
M'hai nella grazia tua, pietoso accogli
L'umil servo che riede, ed esaudisci
I voti suoi!... Per me non più: per questi
Innocenti, che soffrono in tuo nome
E a tua lode, io t'imploro! E non per essi
Soltanto, ma per tutti i figli tuoi,
Per la tua chiesa tribolata e oppressa,
A cui tante di ferro e di menzogna
Aspre battaglie l'avvenir prepàra. —
. . . .

(si alza. Il sole nascente si intromette per il balcone del fondo ed avvolge di vivissima luce la persona del martire. Gemiti de' prigionieri cristiani).

Andiamo *(s'incammina).*
Ebben... quai gemiti?... Mi cinge
Un'aurèola di luce... Il paradiso
Comincia... e voi gemete?... Orsù, fratelli,
Intuonate un osanna... Io vi precedo!

(si consegna al carnefice. I cristiani lo seguono sino alla porta, trascinandosi sulle ginocchia e baciando l'orme de' suoi piedi) (2).

Sarebbe ingiusto chiedere al Gazoletti ciò che si aveva diritto di attendere da Pietro Cossa. Al dramma Nerone non partecipa che nel momento in cui l'azione è più viva; non occupa la scena che per due atti: protagonista è Paolo. Un compiuto ritratto del Cesare non

(1) Atto V, scena III.
(2) Atto V, scena ultima.

era dunque consentito al poeta; nè il tentarlo gli sarebbe stato possibile senza alterar di proposito l'armonia della tragedia.

Dobbiamo così contentarci a pochi tocchi. Sono, in compenso, di una mirabile esattezza.

Certe brutalità di sentimento e di linguaggio, come questa:

> . . . . . . Giunia si cerchi,
> ..... D'amore *o d'odio a sfogo*
> La pretendo, *la voglio!*

rivelano bene il sensuale violento, — lo stupratore di Rubria, il contaminator della madre.

E quel violento è — nella tragedia come nella storia — anche un corrotto, che pasce la fantasia d'imagini lascive e si compiace alla vista de' bei corpi commisti e dei sapienti atti impudichi:

NERONE

> O sapïente
> Tiberio, allor, che delle regie cure
> Posto l'incarco, alla tua Capri in seno
> Ti riducesti! Più di te felice,
> Quel che i tormenti d'un'intera vita
> A te mostràro, io giovinetto appresi,
> E faccio. —
> . . . .
> A superarti, o divo
> Figliuol d'Augusto, io non farò di Capri
> La Roma mia, *sì la mia Roma in Capri*
> *Tramuterò.* — Versami un nappo ancora,
> Bella baccante! *(beve, indi alle dame)*
> E voi, matrone illustri,
> Caste figlie di Pindo, *a queste facili*
> *Frigie e jonie beltà le rugiadose*
> *Vostre membra intrecciate, ed una ridda*
> *Vi trameschi e confonda! Il piacer solo*
> *Ogni distanza agguaglia.* — Io qui... non veggo
> Altro che Numi! —

E quel corrotto — ancora come nella storia — cerca nelle attitudini dell'innocenza e del pudore un incitamento ai sensi languidi, e nel possesso delle membra intatte vagheggia un sapor novo di piacere:

E dir, che tutto
Dato avrei, tutto: *quante son qui carni*
Di piacer palpitanti, aliti misti
Di profumo e di fiamma, umide ciglia
Stillanti amor... tutto, conviti e danze,
Giochi e corone, per il freddo amplesso
D'un'insulsa pudica!... *E credei, stolto,*
Dal pudor, ch'è ignoranza, esprimer succo
Di voluttà! Stoltezza...

E in fine — a compiere per questo aspetto la figura — ecco

Il sognator de' prodigiosi imeni,

il cinedo di Doriforo e l'amasio di Sporo, l'osceno ostentatore d'ogni più ebra dissolutezza:

Ov'è la grande
Incantatrice mia, la mia tiranna?...
Venga Poppèa. — *Ritroverò nel bacio*
Di quelle labbra velenose il fiore
Di cento bocche immacolate. — Venga...
No, non venga Poppèa! — *No... guerra eterna*
Al sesso infido e menzognero!... Leggi
Nuove a natura io detterò... S'arrechi
Il velo nuzïal... fumin gl'incensi...
Ardan le tede... ad Imeneo s'intuoni
Canto di nozze non udito mai...
Venga...

L'altro aspetto è rappresentato nella scena dell'incendio.

Nel poema di Roberto Hamerling, mentre Roma arde, Nerone sale col suo corteo di menadi e di baccanti su la torre di Mecenate a contemplar lo spettacolo a traverso lo smeraldo polito

la diletta
Sua preziosa gemma, tra le pure
Limpidezze di cui gode egli spesso
Ammirar gli spettacoli del circo,
E nella qual traluce ora l'incendio
In un verde chiaror molle corretto.

Le fiamme si curvano docili a' suoi piedi, come il leone che gli si posa al fianco. Suonano su la terrazza gioive grida ed ebre risa,

e i baci scoccanti sul sen delle menadi, e gli aurei tintinni delle coppe urtate. E il Cesare, fatta recare la cetra, scioglie un inno, in un agile ritmo, libero incomposto mutevole come la fiamma. Canta da prima la sventura di Priamo e l'orrida notte d'Ilio; poi esalta il fuoco, imagine dell'avida e fervida anima sua, messaggero della luce, elemento dell'infinito splendore; il fuoco che trasfigura in oro ardente tutte le cose, e tende all'alto come lo spirito, e balza dall'urto delle nuvole e de' marmi, e splende nel color delle rose e scintilla negli sguardi delle femine e nel vino.

E più audace Prometeo non son io
Poichè del foco e della luce io verso
Sul capo vostro, o umani, intero il dono?
Temettero gli dei, quando Fetonte
Dei cavalli del sole assunse il freno,
Che il divin foco, ond'essi, invidi, sono
Poco larghi alla terra, intorno intorno
Si diffondesse appieno.
Or ha Nerone Dïonisio il grande
Miracolo compito, e il mondo esulta
In giubilanti ardori: hanno le tede
De' miei ciò fatto, che i cavalli stessi
Del sol non han potuto. Una gigante
Fiaccola accender volli, e Roma elessi
Per lucignolo a quella. Essa da tante
Età ai popoli tutti umor suggendo,
Il più vitale umor, pingue s'è fatta
Così che intera or dentro brucia e intorno
Allegramente, e vince in lume il giorno. —

È una rievocazione bellissima, che di molto avanza quella tentata — in condizioni non diverse — dal Gazoletti nel quarto atto della sua tragedia. Se non che l'Hamerling quanto è imaginoso e smagliante descrittore, e lirico a tratti di ricca e larga inspirazione, altr' e tanto si rivela nella creazion de' caratteri fiacco e mal certo. Cessato il canto — dopo un altro episodio descrittivo (le fiere che il fuoco caccia da' lor covi invadono il Circo) — Nerone in un lungo dialogo con Tigellino indugia a ricercar le cagioni che lo traggono a dilettarsi del male, e di pensiero in pensiero si conduce a meditare sui misteri dell'essere, del volere, della vita. La dissertazione è assai

prolissa e assai, anche, faticosa; e finisce a turbar l'impressione di bellezza che le pagine precedenti ànno suscitata. Vi compiacevate dell'eroe bello e feroce; ed egli vi si muta a un tratto in un malinconico discepolo di Emanuele Kant e dell'Hegel. Pure Nerone è così fatto nel poema sempre: l' « elegante annojato », il « beffardo signore », che Roberto Hamerling volle ritrarre, non appar che fugacemente; a ogni tratto, quando meno ve l'aspettate, vi si pone d'innanzi il filosofo, e vi tocca ascoltare un sermone. E il filosofo vi persegue in tutti i luoghi — nel tripudio del baccanale, tra gli adunati tesori della Casa .Aurea, in mezzo alle allucinazioni del rimorso, nella taverna e nel tempio; e i sermoni si succedono a ogni proposito — in torno all'amore e all'adulterio, in torno alla religione e alle nozze, in torno al dolore e al piacere, in torno... persino (oh Arturo Schopennhauer!) alla vanità infinita del tutto. All'ultimo non rimane a Nerone altro ascoltatore che un soldato..... *un germano*; s'intende. E il Cesare muore filosoficamente, come uno stoico antico o come un neo-criticista moderno, dopo aver lungo tempo dibattuta in pensiero la questione se più valga esser grande o felice. Ma Nerone è — dice il traduttore — un simbolo: « personifica il tipo dell'uomo giunto al sommo di sua potenza e pur caduco, di fronte ad Assuero eterna imagine della natura umana » (1). Sarà vero: se non che alle opere d'arte noi chiediamo non astrazioni ma figure vive. Ora l'*Assuero in Roma* è come il palazzo della leggenda: fulgido di meravigliose ricchezze, ma popolato sol d'ombre.

Ma ritorniamo al *Paolo*.

Più sobrio, il Gazoletti non esce dalla poesia della tradizione; e d'innanzi allo spettacolo dell'incendio coglie nel suo eroe l'ebrezza del sogno violento — la follia devastatrice, la vanità del delitto, il novo delirio di un'estetica che à gioia perversa dal male:

NERONE *solo*
(dopo alquanti momenti di silenzio e meditazione)

Roma arde... Fiamme parricide il capo
Ardon dell'universo — ed io le accesi!
Distruggere! Distruggere! Suprema
Voluttà degli Dei! — Forse per altro

(1) *Prefazione* del Betteloni.

Si crea lassù, che per distrugger sempre?....
Arde Roma..... e per me! Giove i viventi
Spense coll'acqua: io stermino col foco
Questo dell'uomo più superbo nido,
E, com'ei dall'Olimpo, io pur dall'alto
Del palazzo de' Cesari vagheggio
L'opera mia....
(avanza verso il fondo e s'arresta a contemplare l'incendio)
. . . . . Sibilan le fiamme
D'ogni parte sboccanti: il crepitare
Dell'arse travi, il diroccar frequente
Delle mura e dei tetti, la commossa
Aria, che il fumo in atre spire avvolge,
O come velo funeral distende
Sulla vasta di morte orrida scena,
Tanti suoni confusi un'armonia,
Un accordo compongono ben degno
Degli orecchi d'un Dio! (torna sul davanti)
. . . . — Tardo
Ad oprar nacqui... Or ben, l'altro momento...
Dell'essere universo in me raccolgo,
Disfaccio e sperdo: e se brillar m'è tolto
Fecondo sole sul maturo autunno
Di quest'abbietta umanità, che importa?...
Del fulmine il feral raggio mi resta,
Pur ch'io risplenda! Bastò un tempio acceso
Alla fama d'Eròstrato: al mio nome
Basterà forse quest'incendio! — *E poi,*
Quant'oggi struggo, ricomporre io stesso
Domani non potrò? La rinomanza
Eclissar di Quirino, e sull'immonda
Roma de' padri suscitar la bella,
La nuova Roma di Nerone?... *(slanciandosi verso il fondo)*
Avvampa,
Abbrucia, in fumo ti dilegua e in polve,
O fenice immortale! Un genio amico
Meditando sorvòla al tuo famoso
Rogo... famoso, perchè avrà il compianto,
L'elegia di Nerone! (1)
(stacca una cetra dalla parete e seduto di fronte all'incendio ne tragge alcuni accordi)

(1) Atto IV, scena II.

Ma tutto questo non dovrebbe avere nella tragedia altro valore che d'episodio. Un più vasto disegno — vedemmo — inspirava la concezione del Gazoletti. E ricordando i versi del prologo noi domandiamo: quale rappresentazione ànno nel dramma la mistica Roma di Paolo e la Roma voluttuosa di Nerone? in quali forme si esprime e di quali imagini si avviva il contrasto fra quella pura alba radiosa e quel corrusco tramonto di porpora e di sangue?

Ecco. Nel terzo atto il Gazoletti finge il convito sul lago d'Agrippa, descritto da Tacito nel libro XV degli *Annali*. La scelta parrebbe, per la rappresentazion del costume, felicissima, poi che veramente in quell'orgia la dissolutezza romana attinse l'estremo del delirio. Ma chi legge avverte subito il dissidio ch'è tra l'idea e l'espressione, tra lo splendore del sogno e la povertà dei mezzi dell'arte. La festa è quasi interamente sottratta allo spettatore; non ne giunge da prima che il romore lontano, non ne passa che una fuggevole imagine nei versi di Seneca:

Udite?... Suoni,
E canti, e balli, e diluviar di rose
Ne' purpurei triclini, e di lascivie
Ogni modo, ogni forma: e, quasi vili
Sian d'Italia i prodotti e del suo mare
All'epa ingorda di costor, venirne
Dal freddo scita e dall'etiope adusto
Mobili stagni ed isole natanti
Di straniere lautezze apportatori (1);

solo all'ultimo essa irrompe su la scena in una mascherata di tritoni, di nereidi, di zeffiri, di driadi, di satiri e di baccanti:

---

(1) Atto III, scena v.
Ricordano quelli dell'*Assuero*:

Or chi potrebbe
Numerar della mensa le soavi
Raffinatezze e i rari cibi e industri?
Quanto è più in mar gustoso, in terra e in aria,
Quivi apprestato è in varie e dotte guise
In cento vasi argentei... ecc.
(Canto III, pag. 135 e segg.).

(i sopravvenuti si aggruppano intorno a Nerone)

VOCI DIVERSE

Gloria a Nerone! — Al vincitore! — Al Nume!
Gloria e trionfo!

NEREIDI E TRITONI

A lui del mare i frutti!

DRIADI E SILVANI

E della terra.

ZEFFIRI

..... E gli arabi profumi.

E i fiori.....

SATIRI E BACCANTI

..... A lui di Bacco il prezioso
Licor che allevia della vita il peso! (1)

Pare — salvo il ritmo e l'arguzia — un trionfo carnescialesco. Certo il tripudio dionisiaco ne' giardini di Nerone rappresentato nell'*Assuero* (2) era altra cosa. Ma il poeta tedesco poteva usare di tutte le virtù della parola e diffondersi nella descrizione a suo agio; l'italiano era costretto in vece a un'espressione unica: il dialogo. Con quale ardore non dovette egli anelare a una più ricca e libera forma! Pensate al baccanale del Venusberg nel *Tannhäuser:* ai fascini e ai fulgori profusi nell'orchestra e su la scena; alla visione voluttuosa che si dispiega nelle danze; ai richiami delle sirene, mormorati in canti ove la parola vanisce, tra languide armonie, in sospiri; al turbine della sinfonia che tutto avvolge e travolge nel trascinante impeto dei suoi ritmi, nella frenetica ebrezza delle sue sonorità più violente.

Nel secondo atto sono parte descritti e parte adombrati alcuni instituti e costumi del cristianesimo primitivo: la donazione delle ricchezze, la pubblica confession dei peccati, la solennità delle agapi fraterne, la mistica comunione della preghiera. Se non che noi cerchiamo una rappresentazione più particolare e più concreta, una verità più profonda e più intima: l'imagine viva di quel momento unico nella storia della conscienza cristiana, di quell'ora di trepidazione e

(1) Atto III, scena VII.
(2) *Assuero in Roma*. Canto II.

di ardenza, di sgomento e di fede, di entusiasmo e di terrore. Ma le estreme angoscie e le estreme esaltazioni dell'anima trascendono il potere circoscritto che la parola à nel dramma; a pena può evocarle la lirica, in cui è già come un presentimento della melodia: compiutamente rivelarle non può che la musica. E il sentimento delle moltitudini — i fremiti, le estasi, e le ebrezze e il delirio delle anime concordi — non à che un'espressione adeguata suprema nell'arte: l'espressione musicale, che è già diffusa nel mormorio innumerevole e nel grido — la polifonia del coro.

Concludendo, la concezione del Gazoletti eccedeva la forma angusta e consueta del dramma letterario. Per ciò essa non si è rivelata che in parte; in quel che aveva di più singolare e di più vasto, doveva rimanere pur troppo quasi interamente inespressa.

Arrigo Boito riprese con più largo intendimento il disegno. Direste che egli abbia inteso cimentarsi proprio là dove al Gazoletti era fallita la prova; che — artefice, egli, di poesie e di musiche — siasi proposto di tradurre in una forma ricca di tutte le espressioni e avvivata da tutti i ritmi la smagliante visione che nel prologo del *Paolo* era passata suscitando desiderî intensi di bellezze promesse in vano.

Se veramente sia, non so. Certo, riguardando all'opera degli scrittori che l'avevan preceduto, il Boito dovette comprendere che la figura del Cesare — esinanita tra le morbidezze del *Britannicus*, difformata dalle violenze dell'*Ottavia*, rimpicciolitasi nel realismo borghese della commedia cossiana, a pena abbozzata nel *Paolo* — non poteva essere ricreata nell'arte se non rievocandole a torno la vasta e ardente vita dell'Urbe, la civiltà complessa e corrotta che l'Alfieri e il Racine e il Cossa avevano o disdegnata o negletta e che il Gazoletti soltanto aveva poco più che travista come nell'attimo d'un baglior fuggitivo.

E questa civiltà ei la penetrò fin nell'intimo; non pago, come l'Hamerling, alle apparenze più note, alle forme esteriori, ma avido d'ogni memoria e d'ogni segno che gliene discoprisse l'anima pro-

fonda; e ne chiese l'imagine, meglio che alla riflessa narrazione degli storici — agli *Annali* di Tacito, ai ritratti di Svetonio, alle deche di Dione Cassio, all'antologia giudaica di Giuseppe Flavio — alla commossa rappresentazion dei poeti, all'ingenua testimonianza degli indotti, all'ardente lirismo delle leggende anche tarde — alle pagine di Seneca, di Lucano, di Petronio, di Persio, di Giovenale, di Marziale (1), agli scritti di Clemente Romano, d'Ireneo e di Giustino, alle lettere apostoliche e all'Apocalisse.

Non so che dopo il Flaubert la poesia d'un'antica età sia stata ricercata con più fervore d'indagini. Nè mai forse il precetto del satirico romano fu con più fede osservato: Arrigo Boito s'è veramente obliato nella sua visione, à intensamente vissuto in quell'età di cui gli giungevano per mille vie da lui ritrovate le voci; e nel suo sogno, come già nella tradizione e nella storia, Nerone è passato in mezzo alle profuse imagini del piacere e del lusso, in un tumulto di sentimenti e di fantasmi e in un clamor d'inni e di suoni — tra le grida di trionfo e il clangore delle buccine, e tra i fremiti del terrore e dell'orrore, e le imprecazioni e le abominazioni e le maledizioni.

La tragedia si presentava così alla mente del poeta, fin dalla prima idea, sconfinante oltre i termini delle consuete norme drammatiche in una multiforme rappresentazione d'insieme ch'era vano chiedere alla semplice arte del verso, che l'armonia soltanto di tutte le arti ritmiche poteva creare.

L'originalità del *Nerone*, la sua essenziale ragion di vita, è a punto questa: che esso non è la concezione d'un verseggiatore, distesa poi nelle forme più atte a rivestirsi di note e foggiata secondo le necessità del melodramma — non è in somma una composizion letteraria che debba poi tradursi nel linguaggio dei suoni — ma è la creazione d'un artista multanime, sôrta da un'inspirazione complessa, poetica e plastica e musicale ad un tempo.

A chi legga le parole di questa tragedia con l'evocazione simultanea della scena e avvertendo al solco di luce che la musica à lasciato nel verso, avviene di ricordare la sentenza di Federigo Schlegel:

(1) Giovenale e Marziale scrissero — come è noto — sotto Domiziano; ma da Nerone a Domiziano non corsero che pochi anni, e i tempi non eran mutati.

« La vera forma è quella che nasce dal di dentro; quella che, determi-
« nata dal soggetto stesso dell'azione, ne rivela l'intima essenza » (1).
Qui veramente, secondo l'espressione del filosofo, la forma è creata dal fondo. La complessità delle espressioni è imposta dalla complessità del fantasma. Nè per altro noi sentiamo alla lettura di continuo presente il fascino di quell'arte che Leonardo chiamava « la figuratrice dell' invisibile », se non perchè la finzione, che si colora nelle imagini plastiche e verbali, muove « dal cuor delle cose » e si propaga in quel mistero del mondo interiore al quale non giunge alcun'altra arte.

Vedremo più oltre in quale diversa guisa la poesìa, la mimica e la musica cooperino all'espressione del dramma. Qui giova insistere su questo carattere di complessità cui s'informa la concezione. Giova insistere, di fronte agli errori che tuttavia prevalgono nella critica d'arte. Troppo, ancora oggidì, scrittori coltissimi e degni — per tutt'altri rispetti — di fede, mostran di credere che qualunque soggetto capace d'elaborazione letteraria possa esser materia a tragedia musicale. Troppo ancora s'indulge alla falsa opinione che la musica possa aggiungersi a una poesia già formata, come (l'esempio è del Gluk) il colore a un disegno. Troppo si persiste a ritenere che la differenza tra l'antica forma e quella creata dal rinnovamento wagneriano sia in ciò solo: che nell'una la parola (quando non era negletta del tutto) si restringeva à dar al canto l'inspirazione iniziale, mentre nell'altra essa regola ogni più vario atteggiamento della melopea e delle armonie. Bisogna combattere questi giudizi fallaci. Bisogna ricordare agli obliosi e costringere gli ignari a meditare queste parole di Riccardo Wagner: « Nella tragedia la musica non è una qua-
« lunque parte di un tutto; *è la parte che nell'origine era il tutto;*
« è la fonte stessa del dramma. Essa canta; e ciò ch'essa canta voi
« lo vedete su la scena. Il simbolo scenico la rivela ai vostri occhi,
« come la madre rivela ai figli i misteri della religione col racconto
« della leggenda » (2). Bisogna ripetere — fino alla sazietà anche, se occorra — che nel dramma musicale la molteplicità delle espressioni dev'essere non suggerita dalla vanità o dal desiderio di accre-

(1) *Corso di letteratura drammatica*, lezione XIII.
(2) *Gesammelte Schriften*, vol. IX, 362.

scere seduzioni allo spettacolo scenico, ma resa necessaria dall'indole stessa della concezione così vasta e profonda da non potersi rivelare compiutamente se non in un linguaggio novo, formato da tutti i ritmi. Bisogna in somma risolutamente affermare che non v'è tragedia nel vero senso della parola se non là dove verso e canto e sinfonia e mimica sorgano in un medesimo tempo da un'unica inspirazione complessa.

Il *Nerone* è la prima opera nostra che tutta s'informi a tale concetto.

Per ciò la poesia di questa tragedia appare profondamente diversa non solo dai consueti *libretti* de' verseggiatori italiani — scenari offerti alle or tristi or liete improvvisazioni degli Stenterelli e dei Truffaldini della moderna giovane scuola — ma pur dagli altri melodrammi, meritamente celebrati, dello stesso autore.

Lasciamo il *Mefistofele,* opera — come dicono — di transizione, arditissima a ogni modo per i tempi in che fu composta, restata pur troppo non imitato esempio di nobiltà severa negli intendimenti e nello stile. Ma nell'*Ero e Leandro*, e nella *Gioconda*, e nell'*Otello*, e nel *Falstaff* Arrigo Boito non uscì dai confini dell'inspirazione letteraria; recò a perfezione una forma, non la trascese nè accennò a volerne creare una nuova; parve, e fu veramente, il continuator geniale di Ottavio Rinuccini e del Metastasio e del Romani; riprese, come essi, ad elaborare una materia che già nella poesia aveva raggiunta la sua compiuta espressione, contento a riatteggiarla di nuovi modi; e ogni sua cura restrinse a conseguire una più viva efficacia di situazioni or delicate or violente, una più moderna rapidità di movimento scenico, e una pieghevolezza — segnatamente — e un'agilità e una dovizia di metri, di suoni, di ritmi e di rime, in cui già fosse come il presentimento della melodia, e libera e varia e mutevole si disegnasse al desiderio del musicista la linea armoniosa del canto. L'*Ero e Leandro* e il *Falstaff*, sopra tutto, potranno difficilmente essere superati per questo riguardo. Il Boito rimase in essi fedele alla tradizione. Per ciò questi lavori, nei tratti più veramente belli, appagano alla lettura interamente; e se bene, creati per essere tradotti in un più lirico linguaggio, accennino di continuo il limite in cui la parola si risolve nella musica, pur non lo varcano; e appajono in sè stessi finiti. Il poeta scorge il compositore, per vie fiorite, alla

plaga de' sogni; ma nulla gli rinuncia dell'arte sua. Egli sa che il soggetto avrà una seconda espressione in un'altra arte, ma pur vuole che quella prima ch'ei gli dà sia in tutto compiuta, e tragga intera dall'intimo delle proprie forze — e non d'altronde — la ragion sua.

Leggendo in vece la poesia del *Nerone*, noi ci accorgiamo a ogni tratto d'essere d'innanzi ad un'espressione parziale. Sono alcune note, coteste, di più ricchi accordi, tuttora ignorati. Sono sparse voci di un'armonia, che altre voci soltanto potranno compiere e far rifulgere intera. Ma se la rivelazione, che ci si offre oggi nella sola parola, è di necessità incompiuta, noi sentiamo per contro che tutte le virtù di tutte le arti del ritmo sono comprese nella concezione del dramma.

Arrigo Boito non procede più ora, come un tempo, da un racconto o da un dramma per rifoggiarlo e ricomporlo; ma, emulo dei più nobili tragedi, risale per forza propria alle poetiche origini della favola che l'à sedotto, e anima e avviva in un fervor di creazione originale gli elementi raccolti dalla tradizione e dalla storia.

E per ciò storia e leggenda compongono nell'opera sua una rappresentazione di meravigliosa grandezza.

Tra le credenze con più fede accolte nel I secolo dai cristiani era quella del prossimo ritorno di Gesù trionfatore, nunzio della finale vittoria divina. « *Il Signor nostro, con acclamazione di conforto,* « *con voce di arcangelo, e con tromba di Dio discenderà dal* « *Cielo* » (1). « *Egli apparirà con gli angeli della sua potenza per* « *essere glorificato ne' suoi santi e reso maraviglioso in tutti i cre-* « *denti* » (2). « *Siate pazienti sino alla venuta del Signore; ecco* « *il lavoratore aspetta il prezioso frutto della terra serenamente* « *finchè esso abbia ricevuta la pioggia della prima e dell' ultima* « *stagione. Siate ancor voi pazienti, perchè l'avvenimento del Si-* « *gnore è vicino* » (3).

---

(1) Paolo, *I lettera ai Tessalonicesi*, IV, 16.

(2) Paolo, *II lettera ai Tessalonicesi*, I, 8, 10.

(3) *Lettera di* Giacomo, V, 7, 8. — La questione, viva tra i dotti, su l'autenticità di alcune di queste lettere non ci riguarda. Le ricordo come documenti a cui il Boito à attinto con pieno diritto d'artista.

Ma l'avvenimento del regno di Dio doveva essere, secondo la promessa degli antichi Veggenti d'Israele (1), preceduto da un'età di corruzione estrema; nella quale, tra il succedersi di flagelli d'ogni maniera, tutte le infamie, tutte le abbiezioni, tutte le sozzure sarebbero prevalse, e, risorto il culto degli idoli, un re sacrilego avrebbe corso il mondo seducendo gli spiriti con mentiti miracoli e persuadendo gli uomini, traviati dall'errore, a prostrarglisi e ad adorarlo. « *Quel giorno non verrà che prima non sia venuta l'apostasia e* « *non sia manifesto l'uomo del peccato, il figliuol della perdizione,* « *quell'avversario che s' innalza sopra qualunque è chiamato dio,* « *talchè siede nel tempio di Dio mentendo se stesso e dicendo che* « *egli è Dio. Del quale empio l'avvenimento sarà, secondo l'opera-* « *zione di Satana, con ogni potenza, e prodigi, e miracoli di men-* « *zogna* » (2). « *Negli ultimi giorni sopraggiungeranno tempi tri-* « *stissimi. Perciocchè gli uomini saranno amatori di se stessi, avari,* « *vanagloriosi, superbi, bestemmiatori, e scellerati ed ingrati. Sa-* « *ranno mancatori di parola, calunniatori, incontinenti, spietati,* « *crudeli verso i buoni, traditori, temerari, gonfi, amatori delle vo-* « *luttà anzi che di Dio* » (3).

Or questo tipo di futuro seduttore, formato in parte de' lineamenti dell'Antioco di Daniele, di Balaam e di Nabucodonosor, venne più e più col tempo improntandosi di caratteri attinti alla realità presente. A quegli uomini, incolti e semplici e ardenti — venuti dall'Asia e viventi appartati nel sobborgo più povero e più sudicio dell'Urbe, presso il porto ove si sbarcavano le merci recate d'Ostia sopra le chiatte, tra le fabbriche di minugie e le concerie e le taverne infami — lo spettacolo di Roma, co' suoi culti innumerevoli, col suo prodigo lusso, co' suoi costumi sfrenati, co' suoi giochi lussuriosi e crudeli, dovette certo parere mostruoso. Presto la città fu designata col nome della più corrotta di cui si avesse memoria — Babilonia —; e fu rappresentata in figura di meretrice vestita di porpora e di scarlatto, adorna d'oro e di gemme e di perle, stendente avida le mani ai mercatanti che le recavan profumi e monili, e prosternantesi alle fornicazioni

(1) *Daniele*, VII, 25; *Deuteronomio*, XXXIV, 2.
(2) Paolo, *II ai Tessalonicesi*, II, 3, 4, 9.
(3) Paolo, *II a Timoteo*, III, 2, 3, 4.

di tutti i re della terra (1). I prodigi che apparivano su la terra e nel cielo — e di cui gli astrologhi che attorniavano l'imperatore si valsero per trascinarne la superstizione a nuove follie — i parti strani, le comete, le aurore boreali — ove credevansi veder imagini di corone e di spade e striscie di sangue — le accese nuvole dalle insolite forme, nelle quali il popolo cercava e scorgeva apparenze di animali fantastici e di titani e di battaglie; tutti in somma i fatti naturali men comuni del cui ricordo son piene anche le storie degli scrittori più gravi (2), conferivano a far più frenetica un'esaltazione che l'indole della gente, e la consuetudine delle profezie e delle visioni, e l'ansiosa aspettazion del miracolo promesso rendevano già prossima al delirio. Si parlava di rivi di sangue, di meravigliosi effetti della folgore, di fiumi che risalivano il loro corso, di sorgenti d'improvviso inaridite o avvelenate. Rifiorite dal libro di Enoch, si diffondevano le leggende più strane in torno all'inferno, agli angeli ribelli, ai giganti colpevoli che avevano provocato il diluvio. I segni del prossimo apparire del regno di Dio erano dunque palesi. Quel re crudele che empieva delle sue follie il mondo, e viveva in palazzi chimerici, ed ergeva idoli colossali di bronzo e d'oro, e pretendeva adorazione dagli uomini — « Nero ille luxuriosus » — serbiamo all'ingenuo latino tutta la sua efficacia — « vanus atque superbus, virorum succuba et rursum virorum appetitor, ac proximarum quarumque mulierum spurcissimus violator » (3), non era egli forse lo stesso genio del male? E quando, arsa Roma, i cristiani furon trascinati ai supplizi, e fatti, tra i plausi e i dileggi d'una folla briaca, essi attori di quegli spettacoli dalla cui vista avevano aborrito pur sempre, non vi fu più alcun dubbio: l'annunciato regno del male si avverava; l'Anticristo era Nerone.

Alla persecuzion dei cristiani la tradizione mesce il nome e la persona di Simon Mago.

---

(1) È la rappresentazione che ne dà l'*Apocalisse* (XVII, 4, 5. XVIII, 3, 12, 13, 16), ma era già viva assai prima, come può vedersi da molti luoghi delle lettere di Paolo, di Giacomo e di Pietro.

(2) Tacito, XV, 46, XVI, 13; Svetonio, *Vita di Nerone*, XXXVI, XLVI; Dione Cassio, LXI, 18; Marziale, *Ep.* I, XIV.

(3) Sancti Georgii Florentii Gregorii episcopi taurensis *Hist. eccl.*

La figura del tristo profeta è storicamente tra le più incerte; e la difficoltà di ricostruirla secondo un criterio di rigorosa esattezza s'accresce per ciò che nella letteratura clementina Simon Mago è spesso pseudonimo di Paolo di Tarso. Pur da questa oscurità e da questo mistero emerge ricca e densa di simboli la leggenda. Nelle lettere degli Apostoli ricorrono continui gli ammonimenti ai fedeli contro le seduzioni dei falsi dottori « *fabbri di favole e di* « *genealogie* » (1), « *rinnegatori di Dio, seminatori d'inganni, mer-* « *catori di finte parole* » (2), « *invasi dallo spirito d'Anticristo* » (3), « *trasognati schernitori e corrompitori di tutte le cose, mentitori* « *sterili e gonfi, simili a nuvole sens'acqua sospinte qua e là dai* « *venti, ad alberi appassiti, sterili, due volte morti, diradicati, a* « *fiere onde del mare schiumanti le lor brutture, a spenti astri va-* « *ganti cui è riserbata la caligine delle tenebre in eterno* » (4). Già in quel primo periodo la fede cristiana era insidiata dalle travianti credenze onde si alimentarono le eresie de' secoli posteriori. L'epistola di Paolo ai Colossesi ci mostra fiorente fin d'allora (circa l'anno 60) una teosofia commista d'antichi miti, di giudaismo ebionita, di metafisica greca e di insegnamenti attinti ai dogmi cristiani; una religione d'eoni increati; una complicata teorica d'angeli e di démoni; e il presentimento, ancora, e le origini di quelle aberrazioni intellettuali e morali che dovevan riuscire alle dottrine frigie del II secolo, ritallite sul tronco dell'antico mistico culto de' coribanti e dei galli (5). Nella Palestina l'esempio del Profeta e del Precursore suscitavano imitatori a ogni momento. Nell'anno 44 Theudas aveva annunciata la liberazione degli Ebrei dal servaggio, invitando la folla a seguirlo nel deserto e promettendole che le avrebbe fatto passare il Giordano a piedi asciutti: doveva essere questo il battesimo che avrebbe iniziato i fedeli al regno di Dio. Poco tempo innanzi — cito dal Renan (6) — il paese di Samaria s'era levato alla voce d'un Veggente che solennemente affermava aver avuta dal

(1) Paolo *a Timoteo, 1ª epistola*, I, 4.
(2) Pietro, *1ª epistola*, II, 1, 2, 3.
(3) Giovanni, *1ª epistola*, IV, 1, 2.
(4) S. Giuda, *Lettera*, 4-19.
(5) Paolo *ai Colossesi*, II, 4-23.
(6) Renan, *Les Apôtres*.

cielo la rivelazione del luogo ove Mosè aveva nascosto gli stromenti del culto. Verso il 56 un giudeo d'Egitto traeva a Gerusalemme un'immensa turba per condurla sul monte degli Olivi, ove a una sua parola le mura della città dovevano cadere ad un tratto. Sulla fine dell'anno 62 — racconta ancora il Renan — un Gesù figlio di Hanan, sorta di Geremia resuscitato, prese a correre giorno e notte le vie di Gerusalemme gridando: *Voce dell'Oriente! Voce dell'Occidente! Voce dei quattro venti! Voce contro Gerusalemme e contro il Tempio! Voce contro gli sposi e le spose! Voce contro tutto il Popolo!* Lo flagellarono; non si rimase dal gridare. Lo percossero con le verghe fino a strappargli le carni: ripetè, in suon di pianto, la lamentazione. E così continuò fino all'assedio (1).

Il soprannaturale incombeva dunque e premeva da ogni parte. Dagli stessi seguaci della nuova fede il potere di operar miracoli non era attribuito soltanto agli apostoli, che l'avevano da Dio, ma anche ai fattucchieri, che lo tenevano da Satana.

E quale artefice di magie a punto, Simone è rappresentato dai *Fatti*, in Samaria. « *Or in quella città era prima stato un uomo* « *per nome Simone, che esercitava le arti magiche e seduceva le* « *genti. E tutti dal maggiore al minore avevan fede in lui, dicendo:* « *Costui è la gran potenza di Dio. E credevano in lui, per ciò che* « *egli li aveva da gran tempo con le sue magiche arti fascinati* » (2). Convertito da Filippo, egli invidia agli Apostoli il dono soprannaturale e offre lor danari per conseguirlo. È maledetto e cacciato (3). Da ciò l'odio violento e implacabile ch'ei concepisce contro i Cristiani. La tradizione lo ritrova a Roma, al fianco di Nerone. « *Habebat enim Nero secum Simonem magum, virum totius malitiae* « *et omnis magicae artis magistrum* » (4). A Roma, il falso dottor di Samaria è divenuto il contraffattore per eccellenza di Cristo, non pur l'*Antiapostolo* ma l'*Antimessia*. La *Grande Esposizione* a lui attribuita (tarda composizione, di qualche discepolo forse, ove il pensiero del teurgo dovette alcun poco alterarsi) manifesta un largo

---

(1) Renan, *L'Antéchrist*.
(2) *Fatti degli Apostoli*, VIII, 9, 10, 11.
(3) *Fatti degli Apostoli*, VIII, 14, 26.
(4) Sancti Georgii Florentii Gregorii *Hist. eccl.*, lib. X.

eclettismo, impregnato di paganesimo e penetrato di formule gnostiche, che comprende tutte le rivelazioni e cerca di fonderle in un solo ordine di veri. Ma le idee cristiane vi abbondano. — Il cristianesimo stesso, del resto, pervenuto a genti d'imaginazione ricca e avvezza alle plastiche forme dei miti, si avviava a un più complesso riordinamento della sua dottrina. La filosofia giudaica alessandrina e la parafrasi caldea non furono senza effetto su la concezione del *Logos*. La mistica scala del semitismo egiziano riscintillò nelle sovrapposte gerarchie degli Angeli, degli Arcangeli, dei Troni, delle Potenze, delle Dominazioni (1). E il figliuolo di Dio venne trasfigurandosi in una incarnazione del Nume stesso, rivelatosi in umana forma ai mortali. Come più tardi Apollonio di Tiana (2), Simone si prevalse di queste credenze in suo vantaggio. Si annunciò quale la Divinità incarnata (3). Persuase ai creduli — narra Ireneo — che egli medesimo era apparso in Samaria in figura del Padre, aveva sofferto in Giudea nella crocifissione visibile del Figlio, si rivelava ai Gentili per l'inspirazione dello Spirito Santo. L'Urbe fu presto piena de' suoi prodigi. Da per tutto ove Pietro e Paolo si presentavano, ivi appariva il Seduttore, il Nemico. Un caso occorso nel Circo a un attore rappresentante il volo d'Icaro — di cui è ricordo in Svetonio (4) — darà origine alla leggenda della sua morte. Simone, dicendosi mandato da Dio, promette di ascendere al cielo da un'alta torre; la torre è costrutta, per voler di Nerone, nel Campo Marzio; l'uom di Samaria vi sale; « Veramente non è egli » — dice il Cesare rivolto agli Apostoli — « verace Cristo e non Mago? Vedete com'ei penetra fra le nubi »; se non che Pietro impone agli angeli di Satana, che trasportano a volo il taumaturgo, d'abbandonarlo a sè stesso; « cadde » — racconta l'autore della *Passione di Pietro e Paolo* — « nel luogo detto Sacra Via e, rotto in quattro « parti, adunò quattro sassi che stanno tuttora a testimonianza « dell'apostolica vittoria » (5).

---

(1) PAOLO *agli Efesii*, I, 20, 21, 22, 23. — *Ai Colossesi*, I, 15. 16, 17, 18.
(2) LUCIANO Alessandro.
(3) PAOLO *ai Tessalonicesi*, II, 4.
(4) SVETONIO, *Vita di Nerone*, XII.
(5) *Passio Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli*. — *Acta Petri et Pauli*. — LINI rom. pont. *De Passione Petri et Pauli*. — MARCELLI *epistola*.

Frattanto egli è l'artefice d'ogni male. Persin l'incendio di Roma si ricollega in una tradizione della quale ancor ci rimangono memorie alla sua disfatta: e a lui la leggenda cristiana reca la causa delle persecuzioni in cui Pietro e Paolo ottennero la gloria del martirio. L'odio terribile di Nerone contro i nazzareni ci è rappresentato come l'effetto dei mali consigli e delle tristi arti del Samaritano. « *Hoc (Simone)* « *eliso per apostolos Domini Petrum atque Paulum (Nero) commotus* « *contra eos Petrum cruce Paulum gladio iubet interfici* » (1). La stessa credenza nel « fuoco struggitore della figura del mondo » (2) è, nel racconto, per l'interpretazione perversa di Simone rivolta in danno de' seguaci di Gesù, condannati a morir tra le fiamme — umane fiaccole accese a illuminare i giochi imperiali (3). Col supplizio dei fedeli che l'àn maledetto e respinto, il Nemico trionfa. La profezia s'è avverata; nel tempio di Dio accanto al Mostro è l'Apostata: l'avvenimento dell'empio si attua, secondo la predizione, « con ogni potenza e pro- « digi e miracoli di menzogna ». E l'Apocalisse, ancor piena (se dobbiamo credere a una probabile congettura) del ricordo di Simone, ne perpetuerà l'infamia in figura di agnello-dragone, rappresentandolo annunciatore e stromento dell'Anticristo, falso Messia che fa cadere il fuoco dal cielo, e dà vita e parola alle statue, e impronta gli uomini de' caratteri della Bestia (4).

---

(1) Sancti Georgii Florentii Gregorii *Hist. eccl.*

(2) *Passio Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli.*

(3) Lini rom. pont. *De Passione Petri et Pauli.* — *Passio Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli.*

(4) *Apocalisse*, XIII, 11 e seguenti:

« 11. Poi vidi un'altra bestia, che saliva dalla terra, ed avea due corna simili a quelle dell'Agnello, ma parlava come il dragone.

« 12. Ed esercitava tutta la podestà della prima bestia, nel suo cospetto; e facea che la terra, e gli abitanti d'essa adorassero la prima bestia, la cui piaga mortale era stata sanata.

« 13. E faceva gran segni; sì che ancora faceva scender fuoco dal cielo in su la terra, in presenza degli uomini.

« 14. E seduceva gli abitanti della terra, per i segni che le era dato di fare nel cospetto della bestia, dicendo agli abitanti della terra che facessero una immagine della bestia, che avea *ricevuta* la piaga della spada, ed era tornata in vita.

« 15. E le fu commesso di dare spirito all'immagine della bestia, sì che ancora l'immagine della bestia parlasse; e di far che tutti coloro che non adorassero l'immagine della bestia fossero uccisi.

Or questo travestimento della leggenda non è in tutto senza relazione al vero.

Il sistema composito e sopra tutto gnostico che si disse professato da Simone doveva rappresentare un pericolo certo pel Cristianesimo, il quale assai più aveva da temere dalle dottrine che gli assomigliavano che non dagli insegnamenti che gli si levavan di contro risolutamente diversi, anzi avversi. La confutazion di questi era nella stessa predicazione della parola di Dio; quelle, se ben non erano, dovevan parere contraffazioni speciose che nascondessero, sotto apparenze ingannevoli, insidie senza fine. Il mito che della metafisica Elena — il Primo Pensiero della teurgia simoniana — fece una meretrice comprata dal Mago sul mercato di Tiro, adombrando così l'origine orientale della dottrina seduttrice, non è dunque, chi ben riguardi, privo di significazioni profonde.

Dall'altra parte, Nerone non apparve un mostro soltanto a' Cristiani. ***Monstrum*** lo chiama apertamente l'*Octavia* (1). Il *rex crudelis* delle lettere apostoliche è bene il *rex ferox* di *Marziale* (2), l'*urbis tyrannus quem premit turpe jugo* della tragedia latina (3). L'autore degli *Epigrammi* ne dileggiò la follia (4); Persio ne derise la retorica e lo vilipese vivente (5); Lucano gli insorse contro violento; Giovenale,

---

« 16. Faceva ancora che a tutti, piccoli e grandi, ricchi e poveri, liberi e servi, fosse posto un carattere in su la lor mano destra, o in su le lor fronti.

« 17. E che niuno potesse comperare, o vendere, se non chi avesse il carattere, o il nome della bestia, o il numero del suo nome ».

(1) *Octavia*, v. 372.

(2) *De Spectaculis*, II.

(3) *Octavia*, v. 250.

(4) *De Spectaculis*, II.

(5) Satire I e IV. Terribili in quest'ultima i versi:

At si unctos cesses, et figas in cute Solem,
Est prope te ignotus cubito qui tangat, et acre
Despuat in mores; penemque, arcanaque lumbi
Runcantem, populo marcentes pandere vulvas.
Tu quum maxillis balanatum gausape pectas,
Inguinibus quare detonsus gurgulio exstat?
Quinquae palaestritae licet haec plantaria vellant,
Elixasque nates tabefactent forcipe adunca,
Non tamen ista filix ullo mansuescit aratro.

mescendo l'ironia all'invettiva, lo infamò parricida e fratricida, avvelenatore e istrione (1).

Ancora: la corruzione de' costumi, se non segnava la favoleggiata distruzione universale, annunziava però per chiari indizi il dissolversi di una civiltà ormai pervenuta a quell'estremo di potenza oltre cui il decadimento è sicuro. L'avvenimento d'un nuovo mondo si attuò; se bene non fu del mondo di Dio, ma del Cristianesimo. Che nelle descrizioni si esagerasse non è dubbio. Ma che, pur nell'ardenza

---

Caedimus, inque vicem praebemus crura sagittis.
Vivitur hoc pacto: sic novimus. Ilia subter.
Caecum vulnus habes; sed lato balteus auro
Praetegit: ut mavis, da verba, et decipe nervos,
Si potes. — Egregium quum me vicinia dicat,
Non credam? — Viso si palles, improbe, nummo
Si facis, in penem quidquid tibi venit amarum,
Si puteal multa cautus vibice flagellas,
Nequidquam populo bibulas donaveris aures.
Respue quod non es; tollat sua munera cerdo:
Tecum habita; et noris quam sit tibi curta supellex.

(1) Satira VIII:

Libera si dentur populo suffragia, quis tam
Perditus, ut dubitet Senecam praeferre Neroni,
Cuius supplicio non debuit una parari
Simia nec serpens unus nec culleus unus?
Par Agamemnonidae crimen, sed causa facit rem
Dissimilem: quippe ille deis auctoribus ultor
Patris erat caesi media inter pocula; sed nec
Electrae iugulo se polluit aut Spartani
Sanguine coniugii; nullis aconita propinquis
Miscuit; in scena numquam cantavit Orestes;
Troica non scripsit. Quid enim Virginius armis
Debuit ulcisci magis, aut cum Vindice Galba?
Quid Nero tam saeva crudaque tyrannide fecit?
Haec opera atque hae sunt generosi principis artes,
Gaudentis foedo peregrina ad pulpita cantu
Prostitui Graiaeque apicem meruisse coronae
Maiorum effigies habeant insignia vocis;
Ante pedes Domitii longum te pone Tyestae
Syrum atque Antigones aut personam Menappiles
Et de marmoreo citharam suspende colosso

(verso 215 e segg.). Di questi versi si ricordò, come vedremo, il Boito.
Anche: Satira, I, versi 58-62.

dell'invettiva, si cogliesse molta parte di vero è anche certo. Alcuni passi delle lettere di Paolo si confrontano con molti luoghi, inspirati all'osservazione del reale, di scrittori latini che di lui non ebbero notizia — come non egli di loro. Il lusso toccava veramente i confini della follia. Le migliaia di sesterzi profusi in un vin di rose (1) possono sembrare una favola solo a chi non ricordi la Cena ritratta nel *Satyricon* di Petronio (2) e i molti vivi particolari su la sontuosità dei conviti sparsi nella satira undecima del poeta aquinate (3). Che se il nome di Babilonia con cui Roma fu designata dai padri della Chiesa si attiene a una consuetudine tutta propria del pensiero e del linguaggio ebraico, non è men vero però che anche alla mente de' pagani contemporanei lo spettacolo dell'Urbe richiamava l'imagine e il ricordo delle più lussuriose città orientali. La Cortigiana dell'*Apocalisse*, languente — sazia di piacere — in mezzo ai doni e a' profumi de' mercatanti della terra, tra suon di ceteratori e di auledi, non è forse già tutta in questi versi di Giovenale:

> Iam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes
> Et linguam et mores et cum tibicine chordas
> Obliquas nec non gentilia tympana sonum
> Vexit et ad circum iussas prostare puellas? (4)

Sibari, Tiro, Rodi, e la molle e coronata di rose Taránto, sembravano esser trasmigrate in Roma (5). La città, che sotto Augusto s'era piegata alla gentilezza dell'arte e del costume di Grecia, cedeva ormai tutta alla seduzione orientale. L'Asia e l'Egitto non le recavan soltanto le gemme e l'oro e le porpore, ma anche i modi e le fòggie e i riti e i culti e le superstizioni e le credenze. I veri padroni dell'Impero e dell'Urbe — i retori, gli artefici, i precettori, gli attori, i cantori, i taumaturghi, i prosseneti — venivano dalle Provincie. Il

---

(1) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXVII.

(2) Il passo è noto sotto il nome di « *Cena di Trimalcione* ».

(3) Giovenale, Satira XI, versi 14-21, 119-129, 137-141, 162-166.

(4) Giovenale, Satira III, 62-66.

(5) Giovenale, Satira VI, versi 295-298:

> Hinc fluxit ad istos
> Et Sybaris colles, hinc et Rhodos et Miletos
> Atque coronatum et petulans madidumque Tarentum.

sogno d'un impero orientale, già vagheggiato da Antonio (1), risorgeva ad ora ad ora più fascinante. I re d'Armenia e de' Parti erano i favoriti del Cesare (2); ridotto in miseria, Nerone penserà di chiedere la prefettura dell'Egitto (3).

Quanto alle libidini, il festino sul lago d'Agrippa, le nozze con Sporo, gli stupri, gli ostentati adultèri e gli incesti del Cesare son storia. Ma non eran costumi di Nerone soltanto. Quando nella lettera di Paolo ai Romani ci abbattiamò in queste parole: « Le femmine ànno mutato l'uso naturale in quello che è contro natura, e simigliantemente i maschi sonosi accesi nella lor lussuria gli uni verso gli altri » (4), ci convien riconoscere che l'Apostolo è non pur veritiero ma sobrio. Persio e Giovenale sono ben altrimenti duri e precisi (5). Il cinedo dalla pelle liscia *(tota nitor in cute)* e dalla zazzera profumata (6) e l'adultero accolto nelle case per soccorrere di sua giovanezza le stanche forze de' mariti imbelli (7) esercitavano apertamente e potevano senza infamia confessare i lor costumi. Gli imenei imperiali suscitavano imitatori a ogni momento (8). Nei misteri della Dea Flora (« Bonae Secreta Deae »), a cui non convenivano che le donne e ove ebbero officio di sacerdotesse Messalina e Poppea, le

(1) Orazio, I, xxxvii.

(2) Svetonio, *Vita di Nerone*, XIII, LVII.

(3) Svetonio, *Vita di Nerone*, XLVII.

(4) Paolo *ai Romani*, I, 26, 27.

(5) Vedi in Persio sopra tutto la Satira IV che si vuol scritta contro Nerone, in Giovenale le Satire I, II, VI e IX.

(6) Giovenale, Satira IX, versi 43-47.

(7) Giovenale, Satira IX, versi 70-80:

> Verum, ut dissimules, ut mittas cetera, quanto
> Metiris pretio, quod, ni tibi deditus essem
> Devotusque cliens, uxor tua virgo maneret?
> Scis certe, quibus ista modis, quam saepe rogaris
> Et quae pollicitus. Fugientem saepe puellam
> Amplexu rapui; tabulas quoque ruperat et iam
> Signabat: tota vix hoc ego nocte redemi,
> Te plorante foris: testis mihi lectulus et tu,
> Ad quem pervenit lecti sonus et dominae vox.
> Instabile ac dirimi coeptum et iam paene solutum
> Coniugium in multis domibus servavit adulter.

(8) Marziale, *Epigrammi*, libro I, xxv; Giovenale, Satira I, versi 68–63, Satira II, versi 117-120.

patrizie si sollecitavano tra musiche inebrianti con osceni atti alle orgie del tribadismo (1). I templi d'Iside, di Cibele e di Cerere eran fatti ritrovo di piaceri infami e d'amori (2). E la diffusa lussuria era favorita eccitata esasperata, quando non anche educata e scaltrita (3), dagli spettacoli, dalle rappresentazioni drammatiche, dalle pantomime, rievocanti, atteggiate fin ne' particolari, le sensualità più violente o più squisite de' miti greci: Europa violata dal Toro, Leda amata dal Cigno, Amimone posseduta da Nettuno, e l'onta di Pasifae, e la voluttà di Danae, e l'ebrezza dilettosa di Ariadne.

Nei teatri, del resto, nel Circo sopra tutto, si raccoglieva ormai intera la vita pubblica dell'Urbe. La folla innumerevole e varia, in cui si mescevano ai Romani gli Etiopi ricciuti, e i Sicambri dalle lunghe chiome, e gli Egiziani e gli Arabi e i Sibei e i Cilici — tutte le fogge, tutte le lingue, tutte le stirpi (4) — passava da una festa goduta a una festa attesa, da un combattimento di gladiatori a una naumachia, dalla crocefissione di un condannato a una strage di femine e di belve (5). Le più crudeli scene si succedevano pel diletto pervertito e feroce, non mai sazio, delle moltitudini adunate: il figlio di Alcmena rapito nell'aria dal toro (6): Ercole furioso, avvampante sul monte Eta, strappantesi dalle carni la tunica di pece infiammata (7);

---

(1) MARZIALE, *Epigrammi*, libro I, XXXVI, XCI, XCV; GIOVENALE, Satira VI, versi 314-316:

Nota Bonae secreta Deae, quum tibia lumbos
Incitat et cornu pariter vinoque feruntur
Attonitae crinemque rotant ululantque Priapi
Maenades; o quantus tunc illis mentibus ardor
Concubitus, quae vox saltante libidine, quantus
Ille meri veteris per crura madentia torrens!

(2) GIOVENALE, Satira VI, versi 486-490; Satira IX, versi 22-25.

(3) GIOVENALE, Satira VI, versi 63-67:

Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo,
Tuccia vesicae non imperat; Appula gannit,
Sicut in amplexu, subidum et miserabile; longum
Attendit Thymele: Thymele tunc rustica discit.

(4) MARZIALE, *De Spectaculis*, III.

(5) MARZIALE, *De Spectaculis*, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXXI; SVETONIO, *Vita di Nerone*, XII; GIOVENALE, Satira VIII, versi 186-187.

(6) MARZIALE, *De Spectaculis*, XVIII.

(7) Ib.

Orfeo sbranato dagli orsi (1); Dedalo precipitato dal cielo e divorato dalle fiere (2). L'autor degli *Epigrammi* poteva senza ironia esclamare: *Omnis Cesareo cedat labor Amphyteatro* (3). I mimi e gli istrioni, ricercati amatori, esercitavano le reni delle nepoti di Cornelia e di Lucrezia (4). E la follia giunse a tale, che senatori e cavalieri non disdegnarono di scendere nell'arena (il capriccio dell'imperatore li trovò volenterosi (5)) e fin le donne trascorsero a trattar per diletto il tirso d'Accio e la maschera (6) e si compiacquero d'esercitarsi a' giochi del Circo (7).

Nè a questo traviar de' costumi, per cui parve che tutti i vizi di tutti i tempi fossero convenuti nell'Urbe, la civiltà latina aveva ormai più che opporre. Mancava all'universale (i pochi, educati alla disciplina stoica, sotto Nerone non contano) il concetto — che gli antichi avevan posseduto esattissimo e che il Cristianesimo recherà in sè profondo — della serietà della vita. Il sentimento della città e della patria erano vaniti nel sogno immenso della conquista, nella dedizione di tutti i poteri alle mani d'un solo. La letteratura si risolveva in una perenne ricerca d'effetti oratorii; sôrta dalle scuole dei rétori — in cui il precetto di Cicerone: « quando il dicitore invoca la storia gli è consentito mentire » era esteso a ogni forma dell'arte della parola e a ogni materia — si svolgeva tutta al di fuori, in un linguaggio pretenzioso e pomposo, in un artificio d'imagini violente, di traslati bizzarri e di vani accozzi di sentenze, nell'espressione esagerata di pensieri e di sentimenti mentiti. — La religione antica trovava ogni giorno più increduli e più svogliati gli animi, e in vano Augusto aveva cercato di ravvivarla. Gli intelletti si volgevano altrove. Da ogni parte del bacino del Mediterraneo — dalla Siria, dall'Egitto, dalla Persia, dalla Giudea, dalla Caldea — convenivano nell'Urbe i miti e le superstizioni straniere. Maghi, astro-

(1) Marziale, *De Spectaculis*, XXIII.

(2) Marziale, *De Spectaculis*, X.

(3) Marziale, *De Spectaculis*, I (Si riferisce a' tempi di Domiziano, ma — già avvertii — i costumi non erano mutati).

(4) Giovenale, Satira VI, versi 71-80.

(5) Svetonio, *Vita di Nerone*, XI.

(6) Giovenale, Satira VI, 65 e seg.

(7) Giovenale, Satira VI, 245 e seg.

loghi, matematici, indovini, negromanti, predicatori di nuove sètte, invadevano Roma; sfruttavano l'ignoranza delle moltitudini con miracoli e prodigi; interpreti di augurii e di sogni, seminavano fole e terrori; attorniavano e seducevano l'imperatore (1). Nerone, Ottone, Vitellio furono interamente in lor balìa (2). Risorgevano i culti sotterranei, i misteri orfici e frigi, i riti atroci ed osceni dei coribanti e de' galli (3). La religione mistica d'Iside, molle di feminea tenerezza e di soavità materna; la religione astrale de' Caldei che dalle torri ergentisi su le città accerchiate di sette ordini di mura tinte ne' colori dei sette pianeti avevan scrutato nel firmamento le manifestazioni sensibili della Volontà Divina e tracciata al Sole la via dei cieli; la pensosa e severa religione di Mitra, che le legioni di Pompeo avevano portata dalla città di Sennacherib, e a cui s'inchineranno Aureliano e Giuliano — rivelante agli uomini il senso della vita presente e celebrante nelle grotte naturali (simboli della vôlta celeste) l'anabasi e la catabasi delle anime; trovavano credenti e seguaci a ogni ora (4). Nei sacrari e nei templi degli dei stranieri si alternavano gli incantesimi, i sacrifici, e le iniziazioni e le lustrazioni e le espiazioni. Una vertigine di soprannaturale travolgeva le menti. Le imaginazioni avide di miti e di simboli, le coscienze bramose di consolazioni e di speranze si abbandonavano con insolita ardenza alle fedi recenti. Nuove parole, nuove preghiere, nuove formule s'udivano nelle moltiplicate riunioni segrete. E lo spazio pareva popolarsi di demoni e di genii che intervenissero a far della vita un miracolo perenne.

Di tali elementi si compone, e in tale vita si svolge l'azione della tragedia d'Arrigo Boito.

Il Cristianesimo l'avviva della sua fede, delle sue preghiere, de' suoi inni, de' suoi puri affetti, delle sue ansie, delle sue aspet-

(1) GIOVENALE, Satira VI, versi 510-515, e tutta la Satira XV.

(2) TACITO, *Annali*, XII, 52, *Storia*, 5, 22; SVETONIO, *Vita di Nerone*, 36, 46, *Vita di Vitellio*, 14; ZONARAS, *Annali*, VI, 5.

(3) DUPUIS, *L'origine de tous les cultes*; WINDISHMANN, *Mitra*; GIOVENALE, Satira VI, versi 521-530, 547-550, 585-590, 610-614, e tutta la Satira XV.

(4) Ivi.

tazioni, del suo martirio, della sua gloria (1). L' attraversa come un turbine, travolta nella corsa frenetica, in un fragor di timpani e di cimbali, la mistica orgia dello stuol di Cibele (2). La penetra e l'avvolge il mistero degli incantesimi e delle espiazioni nel culto fantasioso e simbolico e nella religione complicata ed astrusa del Mago, fatta di metafisica alessandrina e di imitazioni cristiane e di paganesimo aberrante, e di superstizione e d'orientalismo e di idolatria (3). Vi si agita la folla patrizia e volgare, barbara e latina; il corteo dei mimi, dei citaredi, degli auledi, delle ambubaje, delle cortigiane, delle danzatrici; le torme dei cavalieri e dei corrieri e dei pretoriani e dei legionari e degli ausiliari; la moltitudine dei plebei, degli artisti, dei mercanti, dei liberti, degli schiavi, dei sagittari, dei gladiatori, dei bestiarii; il popolo vario e commisto, che tumultua in un folle impeto di piaceri e d'ardori, che s'inebria alle lascivie e alle stragi, che acclama al Cesare e gli compone il trionfo, che insulta e impreca ai cristiani, che s'accalca e ferve nel Circo, avido di spettacoli e di sangue (4). Alcuni passi dei Fatti e delle lettere degli apostoli vi si ricompongono a crear la figura cristiana, ardente e soave di Fanuèl (5). La tradizione dell'Antimessia vi si riatteggia in Simone, falso dottore e falso profeta, tentator dei fedeli, seduttor delle turbe, perverso consigliere del Cesare, artefice primo della persecuzione da cui s'inizia gloriosa l'epopea del Martirio (6). Il mito dell'Elena cortigiana vi rivive in Asteria, soggetta al Taumaturgo, fascinata dal male, attratta verso il Matricida da un impuro fermento d'amore (7). Terpnos, Sporo, Tigellino, M. Anneo Lucano e in parte Rubria vi son rievocati dalla storia. E da una intima compenetrazione della storia con la leggenda vi balza — mirabilmente

(1) Atto I, pp. 30-36; atto III, pp. 114-134, 137-144; atto IV, pp. 167-174, 182-196; atto V, pp. 237-242.

(2) Atto I, pp. 98-99.

(3) Atto I, pp. 10-19; atto II, pp. 71-94.

(4) Atto I, pp. 48-68; atto IV, pp. 147-180.

(5) Atto I, pp. 32-41; atto III, pp. 114-156, 125-144; atto IV, pp. 167-175, 181-196.

(6) Atto I, pp. 10-19; atto II, pp. 71-94; atto III, pp. 129-140; atto IV, pp. 167-180, 184.

(7) Atto I, pp. 19-28, 30-32; atto II, pp. 89-106; atto III, pp. 120-124; atto IV, pp. 181-187, 194-196; atto V, pp. 221-237.

viva — la figura di Nerone; retore e malvagio, pazzo e crudele, superstizioso e beffardo, traviato artista e ridevole poeta, infinto fin nei terrori e mentitore fin ne' rimorsi, perseguitato dalle ombre e sprezzator degli iddii, istrione e corego, Cesare e Anticristo, trionfatore de' contemporanei e sacro al vituperio dei venturi (1).

A questo intrecciamento di elementi storici e leggendari offrono occasione alcuni fatti della vita del Cesare. Li richiamo rapidamente. « Nerone violò » narra Svetonio « Rubria Vestale » (2) — « Uccisa Agrippina », racconta Tacito, « assalito da terrore, stette tutta la notte affisato e muto, aspettando con la luce del sole la sua rovina »; si trattenne poi per le castella della Campania « confuso di come s'entrare in Roma » (3), « nè si mosse finchè plebe e senato non trassero ad incontrarlo » (4). Angosciato tuttavia dalla paura, travagliato dallo spettro materno, percosso — com'egli diceva — dalle furie con fiaccole ardenti, « fece fare a certe maghi incantesimi e sacrifici, tentando invocare i Mani e placarli » (5). — Per una delle infinite contraddizioni di cui abbonda il suo spirito, l'imperatore che sacrificava umane vittime agli astri, e credeva nelle virtù degli amuleti e degli scongiuri e soggiaceva alle fole dei matematici e degli indovini (Babilio astrologo l'ebbe gran tempo in suo potere) (6), si ritrovò essere anche un audacissimo svelatore delle ciurmerie delle scienze magiche e delle superstizioni ai suoi dì più diffuse (7). — Che egli incendiasse Roma è dubbio; ma è certo che dell'incendio apertamente si compiacque (8). — E già ricordai in proposito della commedia del Cossa — ed è del resto notissimo — che il Cesare antepose a ogni altra gloria quella di citaredo e di cantore e d'attore,

(1) Atto I, pp. 7-19, 41-68; atto II, pp. 89-107; atto IV, pp. 157-180; atto V, pp. 200-242.

(2) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXVIII.

(3) Tacito, *Annali*, XIV, 10.

(4) Tacito, *Annali*, XIV, 13.

(5) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXXIV.

(6) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXXVI, XLVI.

(7) Svetonio, *Vita di Nerone*, LVI; Plinio, *Hist. nat.*, XXX, II; Pausania, II, XXXVII, 5.

(8) Svetonio, XXXVIII; Dione Cassio, LVIII.

e ch'ei recò negli spettacoli del Circo tutte le invenzioni e le fantasie e i capricci della sua estetica atroce.

Or Arrigo Boito imagina che il Mago a cui il Matricida chiede i riti espiatori del suo delitto sia a punto Simone. Il Taumaturgo, che empie Roma delle sue malìe e si spaccia per la Forza stessa di Dio, odia i cristiani, poi che in vano à chiesto a Fanuèl il dono del miracolo. Placata la Nemesi; spinto per consiglio di Tigellino, Nerone a Roma — ov'egli rientra in trionfo fra i plausi, i canti e le danze (atto I); — Simone, avido di avvincere a sè lo spirito superstizioso del Cesare, lo attrae nel suo tempio, ove, tra gli idoli e i simboli, e al chiaror del braciere che arde suscitando faville dai metalli preziosi e dalle gemme, dovrà apparirgli la dea che à regno sui terrori e su la notte. La dea non è che Asteria, la fanciulla travolta nei misteri del Mago. Ma essa è tradita dal suo amore per Nerone. Scoperto l'inganno, il Cesare trascorre — violento prima, poi impetuosamente ilare — il sacrario, infrangendo e incendiando ogni cosa; i marmi, i bronzi, l'ara, le statue, e le imagini e gli strumenti del culto. Simone è condannato a volare nel Circo il dì delle Lucarie. Promette che s'ergerà al cielo pur che in quel giorno scorra sangue cristiano (atto II). Egli stesso si reca nell'orto ove al crepuscolo i seguaci di Gesù si raccolgono a pregare; e consegna Fanuèl ai pretoriani (atto III). Nel Circo le donne cristiane son condotte a morire, trascinate per l'arena dai tori, piagate dai dardi de' sagittari, sbranate dai veltri. A Fanuèl è serbato il supplizio di Laureolo. In vano Rubria che l'ama — e che, convertita alla fede de' nazzareni, non à tuttavia mai disertata l'ara di Vesta — tenta di salvarlo col privilegio dell'antica legge. Svelata da Simone, essa è tratta a forza nel « branco delle Dirci ». Or tutta l'arena echeggia di squilli feroci e d'urla e di plausi e di fragori terribili e di frenetiche risa. Ma improvvisamente grida di spavento erompono dal fondo del criptoportico e dalla parte più alta dell'edificio, ove appaiono cirri di fiamme e lingue di fuoco. È l'incendio, che i seguaci del Mago ànno appiccato alle fornici. Le vampe si propagano rapidamente: crollano gli archi e le mura dell'Anfiteatro; l'Oppidum non è più che una voragine di fumo e di fuoco (atto IV, parte I). Nello spoliario — il sotterraneo del Circo ove si depongono i morti — Fanuèl ritrova il cadavere di Simon

Mago, infranto da Dio, e raccoglie le ultime parole di Rubria che gli spira tra le braccia in un sogno di delizie immortali (atto IV, parte II).

Nerone à saputo della congiura dei seguaci del Mago; ma à vietato a Tigellino d'attraversarla, lieto dello spettacolo che il caso gli offre. E mentre la devastazione s'estende terribile, e dalla città nuvole di fumo — che la luce sinistra colora — s' innalzano di momento in momento attraversate dai tizzoni ardenti lanciati dagli schianti del fuoco, l'imperatore, nel suo teatro scoperto sotto il cielo caliginoso, protrae la notte banchettando, con Tigellino — il favorito, Sporus — il cinedo, M. Anneo Lucano — il poeta, Erculeo — il sicario, Terpnos — il musico, Alituro — l'arcimimo. Si inneggia al fuoco, tra le danze lascive delle fanciulle gaditane, in una musica orgiastica di stromenti percossi: crotali, cimbali, timpani, sistri. Ma non soltanto per ammirare la bellezza delle fiamme Nerone à convitato i suoi diletti. D'innanzi a quella scena atrocemente grandiosa egli evocherà il mito d'Oreste nella tragedia eschilèa. Sul palcoscenico, avvolto in un lungo pallio nero, coperto il viso dalla maschera tragica, il Cesare appare cingendo con le braccia la statua di Atena. Da principio la rappresentazione segue fedele il testo greco. Ma come il ricordo del delitto s' atteggia di precise imagini nel coro, e scoppia l'urlo terribile: « Matricida! », il delirio invade Nerone. Inutilmente Gobrias — che à officio di scabillario — cerca di richiamarlo alla parte del personaggio scenico: in vano le Eumenidi tornano con grandi gesti al primo grido. In mezzo all'arco della porta minore appare lo spettro di Agrippina. Nerone si strappa la maschera, e lacera il pallio: è in preda alle Furie. Il coro, atterrito, scompare in fuga; gli spettatori s'avvicinano ansiosi al proscenio. Il Matricida, scorto Erculeo, lo ghermisce per i capelli, lo trascina a forza su la scena; e là, fra il terror degli astanti, rievoca, con voce concitata, tutti i particolari del suo delitto. Quando discende, la sala è deserta: i convitati sono fuggiti arrovesciando i candelabri e le mense. Subitamente gli sorge d'innanzi Asteria, stringendo nel pugno un gruppo di serpi. Or le nubi di fumo che invadono il cielo dell'Urbe si son fatte più corrusche e più dense; e il teatro è rischiarato a pena da quel riverbero bieco. Nerone nel delirio non sa ormai distinguere la fanciulla dalla Erinni; le si lancia contro credendo di uccidere la viva imagine del rimorso. L'arma con cui la colpisce si spezza: è un

pugnale da scena. Giungono lugubri voci annuncianti la dissoluzione del mondo. E una visione terribile a poco a poco si forma; le figure orgiastiche dei mosaici che adornano il proscenio si trasmutano nei cadaveri delle Dirci straziati nel Circo: corpi di donne e di fanciulle, in tragici aggruppamenti, entro una luce livida e fioca. Il Cesare si stringe ad Asteria, furiosamente baciandola in un impeto di voluttà e di terrore. Languida, inebriata, la fanciulla gli si abbandona tra le braccia; il suo voto si compie; appuntandosi alle carni una piccola lama, nell'urto di un ultimo amplesso se la configge nel cuore. Risorgono le voci; gli spettri delle vittime di Nerone ingombrano le porte. Corroso dall'incendio che si propaga, crolla il muro del teatro imperiale; nel vano appajono le luminarie degli orti coi cristiani che ardono, nelle tuniche picee, legati ad alti pali. E Nerone cade svenuto tra gli squilli furiosi delle trombe nel cielo, e nel fragore immenso d'un grido che lo maledice in eterno (atto V).

Ò indugiato su quest'ultima scena — in cui il dramma attinge la sua catastrofe — perchè tutta la anima la poesia dell'Apocalisse. Le ombre, gli squilli, le grida, le maledizioni che l'empiono non sono artifici o partiti di poeta che romanticamente si compiaccia del macabro e del fosco: sono elementi in vece di quella delirante letteratura che il fantasma di Nerone suscitò fra i cristiani. Ricordate che la visione attribuita all'evangelista Giovanni fu materiata dei terrori propagatisi alla notizia che il Mostro, scampato alla morte, riparato presso i Parti, sarebbe tornato all'impero più torbido e violento contro i perseguitati. E non a caso, nè per vaghezza di simboli strani, il Boito volle illuminare il convito neroniano coi sette candelabri ardenti, e far ministra dell'orgia la cortigiana ebbra che — seduta sopra un drago di bronzo dalle sette teste, vestita di porpora scarlatta e d'oro, coronata di gemme — erge trionfalmente la coppa ricolma (1).

---

(1) È la rappresentazione di Roma nell'*Apocalisse*:

« 3. ... ed io vidi una donna, che sedeva sopra una bestia di color di scarlatto, piena di nomi di bestemmia, ed avea sette teste, e dieci corna.

« 4. *E quella donna, ch'era vestita di porpora, e di scarlatto, adorna d'oro, e di pietre preziose, e di perle, avea una coppa d'oro in mano,* piena d'abbominazioni, e delle immondizie della sua fornicazione.

Poi che l'azione trascende i casi delle persone — di cui si intrecciano gli episodi varî del dramma. La favola di Nerone non tanto à valore per sè quanto per le figurazioni alle quali dà luogo, per l'argomento in somma ch'essa offre alla rappresentazione di quel contrasto di sentimenti e di credenze in cui è più propriamente la significazion profonda così della storia e della leggenda come della tragedia. E il contrasto si svolge per diversi modi, potentissimi tutti: tra la dottrina vera e la falsa; tra la superstizione e la fede; tra la lussuria e l'amore; tra l'ebrezza di godimento e di dominio, e l'ardor di sacrificio e di rinuncia; tra la decadenza che si rispecchia e si compiace nel Cesare, e il presentimento dell'avvenire che si esalta e si affisa in Dio. L'intreccio, dopo averli partitamente ritratti, pone un istante a fronte i due mondi: nel Circo. Con Simone e Nerone il paganesimo trionfa. Ma è trionfo efimero: il Mago cade infranto da Dio, e in torno all'imperatore delirante, vittima di quell'*istrionismo* ch'è la fonte stessa della perversità sua, gli squilli delle trombe angeliche annunciano, dopo il regno del male, l'avvenimento del regno di Dio: la futura vittoria della fede cristiana.

Da questo momento che importanza possono ancora avere per la tragedia i casi di Nerone? Quelli tra i critici i quali credettero che soggetto del dramma fosse la vita del Cesare, dirittamente (a lor modo) giudicarono che l'azione non aveva catastrofe; avrebbero anzi dovuto affermare senz'altro che propriamente azione non v'era. L'opporre — come altri fece — che « dopo l'incendio di Roma quella « vita non presenta più nulla di singolare perchè Nerone rimase « qual'era fino all'estremo » non è esatto: per non citar che un esempio, l'ultimo anno, la vicenda di folli confidenze e di terrori all'annuncio della ribellione di Vindice, i particolari della fuga, potevano essere — e furono di fatto ad altri — argomento a rappresentazione scenica viva e attraente.

La verità è che la materia del dramma doveva essere ricercata non nei fatti di Nerone, ma in un più vasto complesso di elementi. Quale, vedemmo. Or bastava por mente a ciò: ne sarebbe apparsa

« 5. E in su la sua fronte *era* scritto un nome: Mistero, *Babilonia la grande, la madre delle fornicazioni, e delle abbominazioni della terra* ».

I sette squilli annunciano i sette flagelli struggitori della figura del mondo.

chiarissima la mirabile unità d'azione di quest'opera, chiusa dallo scioglimento più appropriato, più poetico, più veramente tragico che fantasia d'artista potesse imaginare e ritrarre.

Se dunque è vero che la tragedia dev'essere — come scrive Riccardo Wagner — « concepita nel seno della musica », se, in altri termini — come il Nietzsche commenta — essa « deve sorgere da uno « stato dionisiaco dell'anima agognante di rivelare il suo sogno d'eb- « brezza », nessuna opera risponde a questa legge d'estetica meglio del *Nerone* di Arrigo Boito. L'inspirazione che l'anima muove — vedemmo — dal mondo interiore, dalle profonde intimità del sentimento; e per ciò a punto è tale che, dopo essersi determinata nella parola e atteggiata di visibili apparenze nella plastica della scena, anela ancora alla musica dal cui regno è sorta e nelle cui forme soltanto può trovare la sua espressione compiuta.

Se non che nel dramma musicale armonia e melodia, mimica e parole, se bene tutte concorrono in un unico intento, stan tuttavia tra loro in rapporti ad ora ad ora diversi secondo i momenti vari e le mutevoli necessità dell'azione. « Perchè l'espressione abbia unità vera, « occorre che la forma scelta sia tale che per essa la più vasta con- « cezion del poeta possa in ogni istante tutta rivelarsi alla commo- « zione dello spettatore. Per ciò le arti — poesia, musica, danza — « si riveleranno in manifestazioni di volta in volta diverse; quando « tutte insieme, quando a due congiunte, quando una sola separata- « mente — secondo che richiede l'azione drammatica la quale sol- « tanto dovrà determinare la misura e il grado d'intensità che cia- « scuna, in ogni momento, deve avere. Talora la mimica si arresterà « e il personaggio rimarrà immobile come per ascoltare il dibattito « che gli si agita nel pensiero; tale altra il volere darà alla sua ri- « soluzione l'immediata espression del gesto; tale altra alla musica « sola sarà affidato il còmpito di tradurre l'émpito del sentimento, il « brivido della passione; tale altra, ancora, tutte insieme le tre arti « — strettamente allacciate — dovranno in un'egual misura coope- « rare alla rivelazione del dramma..... La musica stessa non dovrà

« svolgersi in tutta la sua ampiezza se non là ov'ella deve avere in-
« tero dominio; in quei momenti per contro in cui la parola à nel-
« l'azione l'importanza maggiore la musica le dovrà esser soggetta.
« Ora quest'arte possiede a punto la facoltà di piegarsi obediente a
« ogni più diversa necessità del linguaggio senz'esser costretta mai a
« tacere del tutto; essa può dunque lasciar libero campo alla parola
« pur non mai rimanendosi dall'arricchirla col suo commento » (1).

Così Riccardo Wagner.

E il più acuto de' suoi interpreti continua: « Poi che nella tra-
« gedia l'unità dell'espressione à da essere non materiale ma intima
« (deve procedere — cioè — dall'intento di manifestare intera ai sensi
« e all'anima la concezione poetica), è evidente che essa importa la
« necessità di mutamenti continui nel vario intrecciamento delle arti.
« Il fondamento dell'espressione artistica rimane pur sempre la pa-
« rola. Il linguaggio — è noto — à sua origine nel grido, nel suono
« musicale; ma quando, dopo aver percorso tutto il dominio del pen-
« siero, esso deve esprimere l'intima essenza del sentimento, si trova
« costretto a risolversi un'altra volta nella musica (2); donde segue
« che se la parola è il fondamento dell'espressione drammatica, la
« musica — che è la radice e il fior della parola — dovrà nella
« tragedia occupare il luogo a cui le dà diritto l' importanza
« della sua origine e de' suoi fini. Poi che nel seno di essa è conce-
« pito il dramma, e poi che per essa si attua l'unità dell'espres-
« sione, la musica non tacerà mai del tutto; ma non è men vero per
« questo che l'intensità sua potrà — dovrà anzi — perennemente
« variare sopra tutto nei suoi rapporti con la parola. E così di
« ciascun'altra arte in relazione a quelle cui è congiunta. Che se in
« un particolare momento del dramma, una di esse acquista impor-
« tanza suprema, le altre dovranno per ciò a punto attenuarsi o ri-
« trarsi » (3).

---

(1) Riccardo Wagner, *Opera e dramma*. Le parole citate sono a pagine 187 del libro IV e 189 del libro III dell'edizione originale.

(2) Sono note le osservazioni di Herbert Spencer, su la musicalità del linguaggio ne' momenti di più intensa commozione. *Psicologia*, vol. II, parte VIII, capitolo II.

(3) H. S. Chamberlain, *Le drame wagnérien*, pp. 130, 131.

E un'altra cosa ancora ci conviene osservare quanto alla poesia. Poi che nella tragedia la musica rivela direttamente la passione con una immediata potenza ignota alle altre arti, la parola non è più costretta a descrivere e a commentare i vari moti dell'anima; e può per tal modo raggiungere a tratti una rapidità, una sobrietà, una concisione che nella forma del dramma letterario — ove essa è tutto — le sono negate, se non voglia di necessità riuscire incompiuta ed oscura. Anche le è consentita, in altri momenti, un' arditezza che nell'antica forma — disciplinata dal rigor delle leggi letterarie — parrebbe, e sarebbe, intollerabile licenza. Quando la passione attinge il più acuto lirismo, e la sinfonia tutto travolge nel suo impeto, la parola può bene, repudiando le leggi astratte del discorso, dissiparsi nei suoni, risolversi un'altra volta nell'onomatopeja e nel grido onde nacque, perdersi nel linguaggio rotto e incoerente della passione. Si à in questo caso l'attenuazione via via più profonda del senso delle frasi, la liberazione del verbo da ogni costrizione delle convenzioni logiche, la dedizione della parola alla signoria della musica. Il linguaggio non serve più che a dar colore all'espressione, a produrre un effetto di suoni; la musica avvolge i versi, sovverte e scompiglia le compagini metriche, ne stacca alcune parole e le fa riscintillar come gemme, trasfigura le altre; allunga certe sillabe, altre ne restringe e contrae, altre distrugge; e tutto trascina e trasmuta, dissolve e ricompone nella soverchiante veemenza delle sue sonorità e de' suoi ritmi (1).

Dopo di che, ecco.

Della plastica scenica il Boito si giova sopra tutto per la rievocazione della vita esteriore romana. Non mai, ch'io sappia, fantasia di poeta drammatico apparve più ricca di colori e di forme. Ricorrono, leggendo, di tratto in tratto al pensiero le maliose magnificenze del Veronese. Se non che l'artista moderno è anche un dotto; le sue concezioni plastiche son vere ricostruzioni di una civiltà studiata e rivelata fin ne' particolari più minuti. Nè mai, pur fra tanto splen-

(1) Gli studiosi delle opere wagneriane penseranno al canto d'amore che nel terzo atto del *Siegfried* celebra le nozze dell'eroe con la Valchiria, e all'inno d'Isolda morente nel *Tristano*. Anche le tragedie greche (ed è strano che non sia stato osservato) abbondano nei momenti più veramente musicali di passaggi onomatopeici fatti di interiezioni e di gridi. Così, per non citare che un esempio, il lamento dell'eroe nel *Filottete* di Sofocle.

dore e tanto sfarzo, egli si lascia vincere alle seduzioni degli effetti ricercati per un fine d'ozioso diletto. Le vane pompe dell'opera meyerbeeriana — la più falsa tra le molte falsissime forme del melodramma ottocentesco — sono ignote al *Nerone*. Alle mani del tragedo la mimica ritorna qual' era ne' suoi dì più felici: « animata scoltura »; non mai partito d'ornamentazione fantasiosa o bizzarra, ma mezzo, potentissimo sempre, d'espressione del dramma. Se l'imagine del torbido delirio frigio non fosse necessaria alla rappresentazione del costume di quell'età in cui alle nuove superstizioni si mescevano le antiche rinascenti, il mistero della notte romana non sarebbe violato dall'orgia de' coribanti (atto I, pp. 28, 29) travolta nella corsa frenetica che Giovenale descrisse:

Ecce furentis
Bellonae matrisque deum chorus intrat et ingens
Semivir, obsceno facies reverenda minori,
Mollia qui rapta secuit genitalia testa
Iam pridem, cui rauca cohors, cui tympana cedunt
Plebeia et Phrygia vestitur bucca tiara (1).

Nè le fanciulle gaditane intreccerebbero danze su l'Appia e nel triclinio scandendo coi passi e coi gesti i floridi dattili e i corimbi lascivi d'una strofe d'amore (atto I, pp. 49, 50; atto V, p. 201), se delle lor grazie impudiche, educate a tutti gli allettamenti del senso, non si fossero giocondati per uso i conviti romani e le feste (2). Inspirata al racconto di Tacito (3), materiata qua e colà di particolari attinti a una descrizione di Svetonio (4) e intimamente congiunta all'azione è la vision del Trionfo che avvolge la fine del primo atto in un folgorìo di smaglianti imagini profuse (atto I, pp. 47-68).

---

(1) Satira VI, versi 510-515.

(2) GIOVENALE, Satira XI, versi 510-515:

Forsitan exspectes, ut Gaditana canoro
Incipiat prurire choro, plausuque probatae
Ad terram tremulo descendant clune puellae,
Irritamentum Veneris languentis et acres
Divitis urticae.

MARZIALE, *Epigrammi*, I, XLIII.

(3) TACITO, *Annali*, libro XIV, 12 e seg.

(4) SVETONIO, *Vita di Nerone*, XXV, XXX.

« Vennero — narra lo storico — le tribù, e schiere di donne e fanciulli, fatti gradi per vederlo passare come in trionfo » (1). E tutta veramente la Roma imperiale è nel corteo, che, nella tragedia come nella storia, muove alla volta del Cesare dubitoso e atterrito. Passano i corrieri mauritani; le coorti de' pretoriani cui precedono gli eneatori con le loro buccine squillanti; le torme dei Rheti e dei Galli dalle capellature tinte del color del sangue; le decurie delle guardie germane rilucenti nelle armi; e, tra la moltitudine che accorre dall'Urbe e s'incalza, le frotte degli acclamatori e i gruppi dei falangarii e le turbe confuse d'Armeni, di Etiopi, di Indiani, di Egiziani, di Greci; e patrizii e aurighi e liberti in elegante lacerna; e nelle gaje vesti gli artisti dionisiaci; e i senatori in lacticlavio e i tribuni; e, sconvolgendo nell'impeto della corsa la folla e le schiere, i cavalieri augustani « creati dal Cesare perchè applaudissero dì e notte alla sua bellezza e alla sua voce, e lo chiamassero con titoli divini » (2). E passano, alto levate o recate sui carri e sui fercoli, le imagini trionfali del paganesimo; le aquile e le insegne guerresche, i simulacri degli iddii, i simboli dei conviti e della scena. Le falere, le collane, le armille, le loriche, gli scudi, i cristalli e le gemme scintillano nel sole che sorge. E la folla tuttavia cresce; s'accalca; invade i campi di là dalla via; unisce ai plausi studiati degli acclamatori l'impeto e l'entusiasmo delle sue grida. E nelle voci, or incomposte or concordi, risuonano tutte le imprese vere o mentite del Cesare — il taglio dell'istmo, le rivelate origini del Nilo, la sconfitta degli Armeni, le vittorie nei giochi ellenici (3) — e si alternano tutte le lodi: della bellezza, della potenza, dell'audacia, dell'arte, della grazia, del canto. E l'entusiasmo tocca il delirio quando, tra il propagato clamore, negli squilli degli eneatori saliti su le tombe e sul tumulo, si avanza — recata dagli schiavi etiopi e circondata dai giovinetti asiatici dalle lunghe chiome odorose (4) — la lettiga imperiale, coronata da un fastigio di gemme, chiusa nel velario di porpora fulgido di smeraldi e di perle alternantisi nelle lunghe fimbrie, e le

---

(1) Tacito, *Annali*, libro XIV, 15.

(2) Tacito, *Annali*, libro XIV, 15.

(3) Svetonio, XIII, XXIII, XXIX, XXXI, XXXVII, XL, LV; Tacito, *Annali*, XV, 18, 39, 42.

(4) Svetonio, *Vita di Nerone*, XX.

voci si confondono in un solo grido: « *Ave*, *Cesare!* » e, spinto da Tigellino, Nerone appare in tunica d'oro e di jacinto mentre i tribuni corrono a baciargli le mani (1), e fiori, e nastri, e fronde di palma, e ghirlande piovono sul trionfatore.

Poi che la rappresentazione è qui tutta diretta — per imagini visive — il còmpito della poesia di necessità si restringe. La parola non è in fatti usata in questa scena che per dare la significazione al grido. Non periodi, dunque, non frasi regolari in cui si svolga un pensiero, non aggruppamenti di sistemi di metri; ma esclamazioni e interiezioni avvicendate nel verso sciolto dalla rima, di continuo spezzato interrotto ripreso. Come queste:

IL POPOLO

È salvo! Gioia!

ALTRE VOCI DEL POPOLO

Al colle! Al colle! Al colle!

GLI ACCLAMATORI

Ave Nerone! A noi tua lieta stella rifulge!

LE SCHIERE CHE PASSANO

Ave Nerone! Ave Nerone!

GLI ACCLAMATORI

Largo!

Largo alle schiere.

ALTRE VOCI

Olà! Largo alle schiere!

GLI ACCLAMATORI

Ave Cesare!

IL POPOLO

Ave.

UNA COMPAGNIA D'ARTISTI DIONISIACI

Ave Cesare!

GLI ACCLAMATORI

Augusto! Augusto!

---

(1) Tacito, *Annali*, XIV, 10.

I GENNONI

Ave Zesar!

. . . .

. . . .

. . . .

GLI ACCLAMATORI

Udite!

MOLTE VOCI

Udite! Udite!

I DIONISIACI

È sacro il coro.

GLI ACCLAMATORI

Ei giunge.

LA PLEBE

Ei giunge! Ei giunge! È là!

GLI AUGUSTINI

L'Amazzone

Greca s'avanza.

LA PLEBE

È già vicino! Gioia! (1)

Del pari la musica non trova qui luogo (salvo alcuni accenni che sùbito dileguano) a forme simmetriche e chiuse di arie di danza, di monodie, di cori. I modi in cui essa dovrà svolgersi son determinati dalla plastica della scena. Gli infiniti atteggiamenti traverso a cui passa di momento in momento mutevole la vision del trionfo impongono al linguaggio dei suoni una varietà perenne di tonalità e di ritmi, di discordi e di accordi, di movimenti e di figure, che solo potrà dispiegarsi in una composizione sciolta da ogni regola scolastica, liberamente svolgentesi in tutte le dovizie d'una complessa polifonia stromentale e vocale. Ma oltre che la vita del ritmo, la musica recherà anche a questa scena ciò ch'essa sola può dare: l'unità dell'impressione; facendo su tutto rifulgere la significazion del sentimento concorde che per varie guise tumultuosamente s'esprime nei canti della folla, e negli atti, e nelle esclamazioni, e nelle grida.

(1) Atto I, pp. 51-53, 56-58, 58-60.

Osservazioni alcun poco diverse occorrono per la prima parte dell'atto quarto: *Il Circo Massimo.*

Qui la rappresentazione della vita dell'Urbe — colta in uno de' suoi aspetti essenziali — si svolge non più in un momento unico, ma in una serie di episodi con sottile arte collegati e variati. La scena è nell'*Oppidum*, fra i due grandi archi centrali, di cui l'uno si apre su l'Arena, l'altro riesce sul Foro Boario. Entra per quest'arco la viva luce diurna; su la soglia opposta fiammeggia il riflesso delle vele di porpora tese sul podio a riparo dal sole. Vortici di folla irrompono da ogni lato. E gli episodi si succedono: cozzano le fazioni rivali in torno all'auriga di parte prasina ritornante vincitore della gara; sfilano, preceduti dal lanista, i gladiatori avviantisi all'arena — traci e sanniti, mirmilloni e reziari; attraversano l'*Oppidum* movendo alle precinzioni dell'anfiteatro il volgo dei tunicati e de' pileati, e i liberti, i cavalieri, i magistrati, i senatori, le matrone — su le cui vesti tra i ricami d'oro e d'argento rifulgono i prodigi dell'*Ars plumaria* e si alternano il roseo pallido, il céreo, il ceruleo, il croceo chiaro, il glauco, con tutte le più preziose porpore tranne l'ametistina e la jacintina interdette (1); si dispongono gli apparecchi del supplizio dircèo in cui per il capriccio del Cesare due patrizi sono eletti a rappresentare i personaggi di Anfione e di Zeto (2); passa, atroce visione, il corteo delle Dirci cristiane che i bestiari percuotono coi flagelli e cui seguono i sagittarii con gli archi e i dardi e le faretre; prorompono i vituperi e i dileggi e gli insulti della plebe più sordida in torno a Fanuel condotto a morire su la croce (3).

Ma vi è altro. La tragedia musicale à, tra le sue molte virtù, ignote alla letteraria, anche questa singolarissima; che la multiformità delle espressioni le consente pur di rappresentare una contemporaneità di

---

(1) SVETONIO, *Vita di Nerone,* 32: « Vietò l'uso dell'ametista e della porpora ».

(2) SVETONIO, *Vita di Nerone,* 12: « Indusse quattrocento senatori e seicento cavalieri romani, taluni de' più ricchi e reputati, a combattere con l'armi, e degli stessi ordini ad andare contro le fiere *e ad altri esercizi del anfiteatro* ». — GIOVENALE, Satira VIII, versi 192 e segg.:

Quanti sua funera vendant,
Quid refert? vendunt nullo cogente Nerone,
Nec dubitant celsi praetoris vendere ludis.

(3) TACITO, *Annali,* XV, 41-44.

azioni. Mentre questi vari episodi si svolgono, il dramma procede ne' dialoghi (in cui la parola à importanza suprema) tra Simone e Gobrias, tra Tigellino e Nerone, tra l'Imperatore e la Vestale. Nè basta: incessantemente giungono nell'*Oppidum* i clamori del Circo (l'arena è — come dissi — sottratta agli sguardi), gli squilli che annunciano i combattimenti e le stragi, le voci incitatrici, e i plausi, e gli urli, e gli osceni scherzi, e le risa (pag. 158-166, 175). Qui ancora, come nel Trionfo, la parola non dà (nè altro potrebbe dare) che la significazione del grido (1). Rievocare la gioja feroce delle moltitudini adunate, con tal continuata potenza che l'imagine di essa

(1) LE GRIDA DEL CIRCO

Vogliam le Dirci!

MOLTE VOCI LONTANE

Uccidi! Uccidi!

UNA VOCE

Non sa morir.

MOLTE VOCI VICINE

Vile! hai paura.

Basta!

Basta! Vogliam le Dirci! Basta!

UNA VOCE

Bravo!

UN'ALTRA VOCE

Bel colpo!

UN GRIDO GENERALE

Basta.

MOLTE VOCI

Morte al reziario.

UNA VOCE

Gli pungi la ventraja!

MOLTE VOCI LONTANE

All'Orco! All'Orco!

MOLTE VOCI RIDENDO

Ah! Ah!

UNA VOCE

La spada Drusa.

UN'ALTRA

Lo staffile!

GRANDI RISA E SGHIGNAZZI

Ah! Ah! Ah! Ah!

GRIDA GENERALI

No! No! No! No! (*s'ode uno squillo*)

MOLTE VOCI

Le Dirci!

occupi l'anima dello spettatore pur tra il succedersi e lo svolgersi de' diversi avvenimenti su la scena, è serbato alla musica; alla quale qui veramente il Boito riconosce ed affida il còmpito di « figuratrice dell'invisibile ».

Così questa prima parte dell'atto quarto è per tal modo composta, che le manifestazioni delle varie arti, pur procedendo congiunte, devono or l'una or l'altra prevalere (la mimica negli episodi, la parolà ne' dialoghi, la musica nell'espressione dei sentimenti e nella rievocazione del tumulto del Circo) secondo le necessità d'ora in ora mutevoli dell'azione.

Ma altri momenti v'ànno in cui l'imagine e il sentimento cedono nel dramma al pensiero; in cui per la scena, in somma, ciò che più importa è non la commozione o la visione ma la nozione. Qui il discorso si svolge in tutta la sua ampiezza e secondo regole proprie, e il concetto si determina con compiuta efficacia nella parola. Vedete l'orazione studiata e preparata con arte che il Cesare recita su la fossa ove à sepolto l'urna del cenere materno (atto I, p. 11-12); la descrizione che Simon Mago fa della decadenza romana (atto I, p. 39); i versi di Nerone declamati dagli artisti dionisiaci (atto I, p. 57); l'inno in cui si dispiega la « Grande Esposizione » della teurgia simoniana (atto II, p. 77-78); la parabola dell'Evangelo di Matteo rifiorita nel ricordo di Rubria (atto III, p. 116-117); tutta — fino al delirio — la rappresentazione della tragedia eschilèa (atto V, p. 207-211). Sono tratti, cotesti, di vera e squisita letteratura; a cui la musica potrà aggiungere i suoi commenti (giova sperare anche efficacissimi), ma che in tanto si presentano in sè finiti, perchè — espressioni di concetti — traggono il lor valore dalla importanza stessa delle cose significate.

Altri momenti ancora v'ànno — qua e là sparsi, fugaci spesso e improvvisi — in cui la parola o ritrae un fatto o esprime il motivo d'una situazione o d'un atto, e dovrà rilevarsi dalla trama musicale, nella declamazione, nitida spiccata scolpita. Qui pure il linguaggio primeggia, e l'espression verbale si disegna in contorni precisi e recisi. Tali le formule del rito che Simone pronuncia (atto I, p. 17), la richiesta del dono del miracolo nella tentazione di Fanuel (atto I, p. 39), le sentenze di morte che il Cesare detta a Tigellino (atto I, p. 65), gli ordini del Mago ai sacerdoti e ai tempieri (atto II, p. 85-88),

tutta la fine dell'atto secondo, le pagine 129-132, 133-137 del terzo, i dialoghi cui dianzi ò accennato del quarto.

Ancora. Oltre che precisa, rapida e tutta cose è la parola quando l'azione più urge: lo stile sopprime allora ogni imagine accessoria, ogni proposizione secondaria, ogni inciso; lascia intera alla mimica e alla musica l'espression del sentimento; abbozza di scorcio l'idea. Non posso prodigare gli esempi; ne recherò uno solo: la scena con cui s'apre la seconda parte del quarto atto. Fanuel e Asteria cercano nello *spoliarium* il corpo di Rubria, ch'essi credono morta:

ASTERIA

Scendi *(Fanuèl la raggiunge. Entrano insieme).*
Cerchiam fra i morti.

FANUÈL

Orror di tomba
Emana lo spoliario.....

. . . .

ASTERIA

Cerchiam.

(Incomincia ad aggirarsi lentamente guardando a terra lungo la parete centrale. Al lume della torcia che tiene in mano s'intravede, là dove passa, la struttura irregolare del sotterraneo. Fanuèl va frugando a sua volta nell'ombra lungo la parete di destra. Si parlano a distanza).

FANUÈL

Cadde la prima.

ASTERIA

Allor qui giace.

(Fanuèl s'imbatte in un corpo, si china, lo tocca, riconosce al tatto le fascie curuli d'un auriga. Va oltre).

ASTERIA

Ecco là dei cadaveri.

(Indica un gruppo di morti stesi a terra nell'angolo della parete sinistra. Fanuèl accorre e li guarda).

. . . .

FANUÈL

Un reziario, due sanniti, un trace.

ASTERIA *(atterrita).*

Simon Mago!

FANUÈL

Ove?

ASTERIA

(indicando con ribrezzo, senza accostarsi, il cadavere di Simon Mago, gettato un po' più lontano, in un'insenatura del muro).

Là.

FANUÈL *(dopo averlo guardato fissamente).*

Da Dio fu infranto. Abbominato sia.

(S'avvia verso il centro del sotterraneo. Il suolo è ingombro d'armi gladiatorie).

ASTERIA

Cerchiam.

(Fanuèl scorge, sopra un letto funebre, giacente come una morta, una donna in veste bianca).

FANUÈL *(chiamando con voce agitata).*

Asteria.

ASTERIA *(accorre colla face).*

È lei?

FANUÈL *(gettandosi sul corpo di Rubria).*

Martire mia!

Ciel!... Respira!... Vivrà!

(affannosamente).

Squarciale i panni! Salvala!

. . . .

(Asteria, mentre Fanuèl parla, lacera la veste di Rubria sul fianco).

FANUÈL

È svenuta.

Cerca le sue ferite. Io l'ho veduta
Sanguinar nuda nel nembo infernale!
Salvala! Cerca... cerca sotto il core...
Là... sotto il core la ferì lo strale
D'un sagittario.

Ebben? *(aspettando ansiosamente).*

ASTERIA

(guardando la ferita di Rubria attraverso lo squarcio delle vesti)

Spavento! Muore (1).

---

(1) Atto IV, pp. 182-187. — Un esempio consimile è nello stesso atto dopo la morte di Rubria, pp. 195-196.

La parola non potrebbe essere più sobria. Dirà la musica l'ansia e l'angoscia di quelle anime; rivelerà il gesto i moti improvvisi di terrore e d'orrore; qui la poesia non isvolge, enuncia — non scolpisce, incide.

Altrove in vece essa si dissolve ne' suoni; il linguaggio ineguale rotto anelante ci rivela che il tragedo tutto à chiesto alla più fervida delle arti, e l'inspirazione musicale gli è sôrta e gli si è imposta con tal veemenza nell'anima da travolgere fin la parola nelle sue leggi. Sono i tratti del dramma, cotesti, in cui la passione trabocca violenta e, nella vertigine, la ragione s'offusca. Tale, presso alla fine, l'ultima scena d'amore tra Asteria e Nerone:

ASTERIA *(con impeto)*

Siam congiunti nel fuoco.

NERONE

E nell'orrore.

Stringimi a te.

ASTERIA

Sì.

NERONE

Non abbandonarmi!

ASTERIA

Mai! Mai!

NERONE

Quel buio varco mi spaventa.

. . . .

ASTERIA

Avvincimi

Tutta... così...

NERONE

Non lasciarmi.

ASTERIA

Son tua!

. . . .

NERONE

Salvami se se' viva! Oh sì... sì... freme
La tua carne... Un uman pianto sul volto

Inalbato dall'estasi ti sgorga...
Oh! terribile incanto... strano incanto...
Il tuo fioco pallore sparge influssi
Atri, d'astri, su le anime.
Chi ti contempla lungamente muore.

ASTERIA

Tutto il mio corpo come un'arpa tesa
Sino alle estreme acri acutezze vibra.
Freme ogni fibra
Ove la man tua preme. Tutta accesa
In un volo si stende l'alma e fugge
Ascendendo nell'estasi. *Mi guardi...*
Ah... pietà... no... lo spasimo mio rugge
Al fiammar de' tuoi sguardi. No!... tu m'ardi.
Ah... taci... taci... taci... o il sogno sfugge...
O il fascino s'infrange... taci... taci.
Amor! Silenzio... murmure di baci.

. . . .

Non guardar.

NERONE

Ah! su me s'avventan martiri!

ASTERIA

La martire del senso a te s'avventa!
Guardala, è tua.

NERONE

Che vuoi?

ASTERIA

Morir distrutta
Dall'amor tuo.

NERONE

Vieni!

ASTERIA

Sbranami tutta!

NERONE

Feroce imene!

ASTERIA *(baciandolo)*

A te.

NERONE

Sì...
(anelante e addossata all'altare di Bacco).

ASTERIA

Fa ch'io muoja.

NERONE

Le labbra...

ASTERIA

A te.
Morir nel bacio!
Ah! Gioia..
(e rimane inerte nell'amplesso di Nerone) (1).

Qui, come nell'inno d'amore che celebra le nozze radiose dell'Eroe con la Valchiria, la signoria della musica sul verso è palese.

E alla musica pure cede ogni altra espressione in quelle scene la cui significazione profonda non può essere rivelata che dal linguaggio ideale del ritmo. Tale il delirio del quinto atto, dal momento in cui il Matricida ritrova sè nell'eroe greco e urla il nome di Agrippina, a quello in cui egli cade, folle di terrore, tra i sorgenti fantasmi delle sue vittime, mentre dal rogo di Roma rievocante le fiamme di Sodoma, e dalle luminarie atroci e da' supplizi, assorge negli squilli e nelle grida la profezia apocalittica dello sfacelo del Paganesimo e dell'Impero (atto V, pagg. 211-225, 237-242). L'antitesi che nel concetto drammatico è tra la scena del Trionfo e quest'ultima (sì che la tragedia tutta si svolge fra l'esaltazione del Cesare e la maledizione dell'Anticristo) si ripercuote pur ne' mezzi dell'arte; poi che l'una si esprime nel mondo tutto determinato della plastica scenica, l'altra si compone e vanisce nell'infinito mistero dei suoni.

Ma il grido che su la fine della tragedia suscita le apparizioni degli spettri (da sette giorni, racconta il Cesare, l'urlo vola su l'incendio) noi l'udimmo fin dall'inizio, in quella notte nella cui ombra si svolgono le prime scene. Notte d'incanti e di malìe, di presentimenti e di misteri, d'amorose gioie e di terrori. Tutti i profumi che la Cortigiana arde nell'orgia protratta impregnano l'aria. Giungono, or sì or no, frammenti di canzoni che il vento reca e disperde. Sono

(1) Atto V, pp. 228-237.

emistichi d'Orazio e di Catullo; scalpitanti anapesti di Ibico (1), molli endecasillabi di Petronio (2). E i versi richiamano imagini lascive; nomi di fanciulle e d'amasii; ricordi d'ebrezze godute, attese di ebrezze promesse. Al canto che muor lontanando per i clivi della via latina, risponde pur da lungi la strofe sospirosa di Saffo:

La luna e le sette stelle
tramontano lungo il mare;
già l'ora anelata fugge
ed io solitaria piango (3).

E altri canti rispondono; treman nell'aria un istante; dileguano. Sono i desiderî, gli aneliti, gli struggimenti del senso; le sparse voci del piacere in cui Roma langue, come Sibari, nell'incanto notturno, tra le coppe e le rose. Ma dagli acquedotti remoti risuonano gli « appelli » delle guardie romane. Or s'odono, nel vento, scherzi e risa d'epigrammi e d'atellane che l'insonne plebe dell'Urbe alterna nelle sue veglie. A un tratto una voce terribile annunzia l'astro dalla chioma di fuoco, presagio di sventure e di stragi (4). Echeggia dalla buja campagna la profezia del figlio di Hanan; risponde da porta Capena l'esametro dell'ecloga vergiliana che predice alle genti la

(1) È il frammento 2° nella raccolta del Bergk: la traduzione è letterale e ritmica.

(2) Il testo latino dice:

qualis nox fuit illa, di diaeque
..... haesimus calentes
et transfundimus hinc et hinc labellis
errantes animas .....
..... ego sic perire coepi.

Il Boito à tradotto felicissimamente:

« Quale notte fu quella! O Divi! o Iddie!
. . . .
trasfondeva col bacio il labro al labro
l'anima errante! In quella notte Amore
a morir m'insegnò. . . . .

(3) Letteralmente: « È tramontata la luna e la Plejade, è mezza notte, il tempo passa, e io dormo sola ». La traduzione del Boito serba fin la melodia del verso.

(4) SVETONIO, *Vita di Nerone,* XXXVI: « Apparì allora per parecchie notti « una cometa, che il volgo crede significare mutamento di principi »; id. TACITO, *Annali,* XIV, 22.

venuta d'una nova progenie dal cielo. E scoppia un lúgubre grido: « Nerone Oreste! Matricida! » (1); tace; ritorna; si ripete; si propaga; lo seguono altre minaccie più cupe: « Ridonaci Britannico! », « Guai a Roma! » La scena è ormai avvolta nell'ombra d'un sogno. E in questo sogno tutti gli elementi del dramma son traveduti, con la rievocazione di ciò che s'è compiuto e col presentimento di ciò che si deve compiere: ardita sintesi che s'esprime ne' suoni, e di cui è fatta interprete la musica « rivelatrice — essa sola — dell'anima dei fatti ».

Ma più spesso la musica dovrà nel *Nerone* continuare la poesia, e la nota intrecciarsi alla parola in un'unica forma armoniosa che serbi intera a ciascuna la propria virtù espressiva. Cercate in prova le scene ove il sentimento è pensoso e raccolto, e la commozione non trascende in delirio, ma si diffonde intima e pura nell'anima, penetrandola senza turbarla. Sono — tra le molte — quelle che ritraggono la pace de' cristiani nell'orto mistico (atto III, pag. 114-119), l'idillio di Fanuel e Rubria (atto I, pag. 32-36, atto III, pagine 125-129), l'addio del Nazzareno ai fratelli (atto III, pag. 137-139), la confessione accorata e l'estrema soavissima vision della Martire (atto IV, pag. 190-194). Leggendo, voi ricevete l'impressione come d'una musica indistinta e lontana, di cui vorreste — e non potete — fermar nella mente i contorni, e che pure, mentre vi sfugge, vi pervade i sensi col fascino d'una dolcezza infinita. Ciò che Francesco De Sanctis scrisse di certe canzoni del Petrarca: « che mentre « la parola ti dà l'imagine, il suono te ne dà il sentimento », è profondamente vero, in un più intenso grado, di queste pagine, ove la lirica è recata a quell'estrema significazione oltre cui il passaggio dall'una arte nell'altra sembra non pur naturale ma necessario. Qui dalle vaghe imagini profuse il linguaggio suscita ad ora ad ora visioni sconfinanti nell'indeterminato del ricordo e del sogno; e il verso s'intesse de' più dolci suoni del nostro idioma, traccia fioriti meandri alla melodia nella strofe. Qui veramente la musica incomincia, come dice il Mazzini, dove la parola s'arresta. E solo chi

(1) È uno appunto dei motti che corsero contro Nerone: « Nerone, Oreste, « Alcmeone matricidi. Nerone la nuova sposa e la madre uccise. Chi dice che « Nerone non sia della stirpe del grande Enea? Questi ha tolto via la madre, « quegli portò via il padre ». SVETONIO, *Vita di Nerone*, XXXIX.

non à senso d'arte può non intendere che questa poesia fu scritta con l'anima traboccante d'armonie, nel presentimento del canto.

Aggiungete a tutto ciò il prestigio di una decorazione e d'un allestimento scenico informati ad un'arte erudita e squisita, studiosa dell'esattezza storica fin ne' particolari più minuti delle acconciature e delle foggie; e avrete un'imagine (se languida, mia colpa) della rispondenza che è in questa tragedia tra la vastità della concezione e la varietà e la ricchezza — veramente mirabili — delle forme.

Così, valendosi di tutte le espressioni delle arti ritmiche e variandone i modi ad ora ad ora secondo le diverse necessità dell'azione, Arrigo Boito potè conseguire ciò che rende l'opera sua singolare da ogni altra: la rievocazione, in torno alle figure del dramma, del mondo onde son circondate e di cui esse compendiano in sè e rivelano alcuni dei caratteri più importanti.

Di parecchi aspetti della vita pagana ritratti nella tragedia ò già parlato accennando alle scene del Trionfo e del Circo.

Il lettore anche sa che il delirio di superstizioni onde fu travolta la Roma neroniana offre argomento alla creazione di Simon Mago. Ma il taumaturgo non è soltanto colui che placa i Mani d'Agrippina, è anche il predicatore di una dottrina nuova e il sacerdote di un culto. E questa dottrina si enuncia e questo culto si svolge in tutta la pompa de' suoi riti nel secondo atto della tragedia.

Alcuni particolari di tale rappresentazione furono dal Boito attinti all'*Assuero* di Roberto Hamerling: così i caratteri che, incisi su lamine d'oro, descrivono nel tempio la genealogia degli eoni ricordano le cifre misteriose che serpono su le pareti della stanza di Apollonio di Tiana (1); così, ancora nel dramma come nel poema, il Negromante appare tra le nubi che vaporano da bracieri accesi, compie il sacrificio del sangue, suscita entro specchi di lucido metallo apparizioni di spettri (2).

(1) *Nerone*, atto II, pag. 72; *Aasvero*, canto V, pag. 240. — Traduzione del Betteloni.

(2) *Nerone*, atto II, pp. 75-66; atto I, pag. 17; atto II, pp. 75 e 94; *Aasvero*, canto V, pp. 223, 244 e seguenti.

Il resto è derivato direttamente dalla leggenda; dalla testimonianza di Giustino, dalla tradizione raccolta da Epifanio, da Origene, da Tertulliano, da Ireneo.

Il sistema teurgico della *Grande Esposizione*, che la letteratura cristiana attribuisce al Mago, pone in cima a tutte le cose « Colui « che è, che è stato, che sarà », il Jhaveh Samaritano, l'Essere eterno, uno, generantesi da sè, nel cui seno infinito tutto esiste eternamente. Il mondo si svolge in una gerarchia di principii astratti, simili ai rami dell'albero cabbalistico e agli eoni della formula gnostica. La potenza divina si attua in incarnazioni successive, maschili e feminili, il cui fine è la liberazione della creatura dai lacci della materia. La prima di queste potenze è l'Intelligenza del Mondo, l'Universale Provvidenza; e n'è incarnazione Simone. A canto ad essa è la potenza feminile, il Grande Pensiero, cui è dato il nome di Elena a simboleggiare l'oggetto della eterna ricerca, la cagione perenne delle infinite discordie tra gli uomini (1).

Tutto ciò accorda non soltanto — come fu osservato — l'esegesi allegorica di Filone e la cabbala, ma anche le credenze astrologiche, e quel misticismo mitriaco che, già fiorente a' tempi di Nerone, doveva più tardi contrastar al Cristianesimo l'impero delle coscienze. Nelle grotte, ove i seguaci del dio persiano si accoglievano, i simboli astrali rappresentavano la vôlta del firmamento e la doppia rivoluzione celeste — quella delle stelle fisse e quella dei pianeti, sorgenti le prime di luce e di splendore, serbati gli altri alla trasmigrazione delle anime. Alle due estremità erano rappresentati i tropici del Cancro e del Capricorno — la porta degli dei e la porta degli uomini, per l'una delle quali le anime discendono a prender forma nei corpi mortali, per risalire poi a traverso l'altra alle loro origini celesti. Dal Cancro al Capricorno e dal Capricorno al Cancro si svolgevano le dodici costellazioni. Desiderosa del corpo, l'anima discendeva, ebra d'un miele che le dava l'oblio della luce eterna. La caduta era graduale. Da un pianeta all'altro lo spirito perdeva la sua purità originaria, s'impregnava della sostanza siderale, si rivestiva d'un involucro etereo d'ora in ora più visibile, ricevendo via via da ciascun pianeta le qualità necessarie all'esistenza terrestre; finchè,

(1) Renan, *Les Apôtres*.

di caduta in caduta, perveniva al mondo della vita. Nell'anabasi l'anima seguiva il cammino opposto, a grado a grado spogliandosi delle qualità umane e riconquistando l'origine divina (1).

Aggiungete a ciò i ricordi de' culti sotterranei (tutte le credenze aberranti vennero dal Boito fuse nel simonismo fatto per tal modo simbolo d'ogni falsa dottrina cui s'oppone la purezza del sentimento cristiano), e le figurazioni dell'Apocalisse da cui è attribuita al tristo Profeta la virtù di dar spirito e parola ai simulacri e agli idoli (2) e avrete la ragione dei simboli del Tempio — ove tra statue d'avorio policromo l'Ecuba Triforme impugna con le sei mani le sei faci ardenti a illuminar le pareti su cui si svolgono, in forma d'albero, le genealogie degli esseri — e gli elementi dell'inno proposto da Gobrias e ripreso dai credenti:

GOBRIAS

Proàrche, Bythos, Sigeh, Logos, Anthropos,
Zoé, Noús, Ecclesia, eccelsa Ogdóade;
Noi t'adoriamo!

I CREDENTI

— Profondo Abisso, imperscrutata origine
Degli Enti Primi e immenso mar degli Esseri;
Noi t'adoriamo!
— Sigizie, Spirti, genii, forme, Imagini.
Potenze assunte nel divino Plérome;
Noi t'invochiamo!
— Eóni e voi che date norme a' fulgidi
Pianeti in ciel dove han suo moto l'anime;
Noi t'imploriamo!
— Per te preghiam, per te che gemi e sanguini
Nell'ombra eterna, agitabonda Prúnikos;
Per te preghiamo!
— In te speriam, Simon, Divin Paráklito
Disceso in terra col celeste Pnéuma;
In te speriamo!
— In te crediam, nel tuo Mister, nel Calice
Cruento che in tua man ferve e s'imporpora;
In te crediamo!

(1) Origene, *Contra Celsum*; Porfirio, *De antro Nympharum*; Macrobio, *In Somnium Scipionis*; A. M. Gasquet, *Le culte de Mithra*.
(2) *Apocalisse*, XI, 18.

— Sull'infinita, che s'evolve, pagina
Del ciel tu scrivi il tuo pensier coi fulmini;
In te crediamo!
— Dell'effigiato Nume il bronzo e l'ebure
Per te commosso, profetizza e palpita;
In te crediamo!
— Nei tuoi potenti segni e nel battesimo
Del sangue e della fiamma e nel tuo tempio d'or
Tu eterno vivi e regni e fendi l'etere
Superno che s'infiamma intorno al tuo splendor.
— Proàrche, Bythos, Sigeh, Logos, Anthropos,
Zoé, Noús, Ecclesia, eccelsa Ogdóade;
Noi t'adoriamo! (1).

E al mitraismo del pari si ricollega il sacrificio del sangue che nella tragedia — come del resto nella letteratura dei padri della Chiesa — acquista una particolare significazione dal carattere, che gli è dato, di falsificazione d'un mistero cristiano (2). « Simon Mago, « in mitria e tiara d'argento, col petto scintillante di gemme, appare « ai fedeli sulla gradinata dell'altare tenendo tra le mani, coperte da un « drappo prezioso, alto levato un calice d'oro. Due sacerdoti sostengono, « sotto il calice, un bacino d'oro. Quattro flabelliferi ergono dietro il « Mago i loro flabelli di piume bianche; due hieroduli reggono, con « le braccia alzate sopra il capo, due urne d'oro da cui vaporano « aromati fumanti; un altro innalza un vaso di bronzo su cui arde « una fiammella turchina; un altro tiene aperto d'innanzi al petto « un dittico dove son tracciati dei simboli. Ai piedi della gradinata « stanno alcuni giovanetti con grandi arpe, e cetre, e sistri. Nella « cella i devoti guardano, in atto d'ansiosa aspettazione, il calice rag« giante. D'un tratto un largo fiotto di sangue trabocca spumeg« giando nel calice e cade nel bacino sottoposto. Nello stesso momento

(1) Atto II, pp. 77-79.
(2) Il Cristianesimo fu, come è noto, gran tempo confuso con altri culti orientali. Ancora Adriano non distingueva i seguaci di Gesù dagli adoratori di Serapide. Celso e Tertulliano notano le somiglianze tra la dottrina cristiana e le mitriache. Ma che l'un culto attingesse elementi dall'altro par favola; in ogni modo la religione di Mitra ebbe — come la cristiana — la penitenza, l'offerta del pane e della coppa, la credenza nella resurrezione.

« sorge dal braciere ardente una densa colonna di fumo che invade
« il sacrario e nasconde il taumaturgo alla vista dei credenti » (1).

È la pioggia del sangue che nei riti della religione di Mitra rinnovellava i credenti in eterno.

Or notate: nel tempio di Simone non trovan quasi luogo gli umili; a pena v'appar qualche schiavo in rozza tunica con la fronte segnata dallo stigma dei fuggitivari; del resto, matrone adorne di vesti ricchissime, liberti in pomposa lacerna, eleganti cavalieri ed aurighi d'ogni fazione compongon la schiera de' devoti del Mago (2). E da ciò pure, come dal raffronto tra la complicata sontuosità di questo culto e la disadorna purezza del cristiano, sorge più vivo quel contrasto a cui il Poeta volle dar forma nella tragedia.

Nella rappresentazione dell'accolta cristiana Arrigo Boito à alcun poco illeggiadrita la storia. Ciò che di torbido era in quegli animi, l'agitazione d'odio contro il paganesimo e l'impero, non appare nè pur fugacemente nel dramma. Solo contro Simone, Fanuèl à parole terribili (3). Vero è che soltanto la setta ebionita partecipava alle passioni violente dei fanatici della Giudea, e che gli Apostoli non si rimasero mai dal consigliare il rispetto e l'obedienza a' potenti (4). D'altra parte il sentimento che si espresse nelle fantasie apocalittiche doveva informare nella tragedia le visioni dell' ultimo atto, e il Boito volle evitar forse la noja di ripetizioni vane. Ma sopra tutto, come osservò acutamente il Renan, quel che più importa nel Cristianesimo è l'ardente entusiasmo, la sovrumana arditezza, il sublime disprezzo della vita; ciò che ne forma l'incanto è la parola nuova di speranza e d'amore ch'esso diffonde tra le genti (5). « Ce sont ces petits recueils de sentences et de paraboles que dé-
« daignent les traditionistes exacts » — lasciamo alla prosa dell'amabile filosofo francese tutta la sua grazia originale — « ce sont ces aide-
« mémoire où les moins instruits et les moins bien renseignés dé-
« posent pour leur usage personnel ce qu'ils savent des actes et des

(1) Atto II, pp. 74, 75.

(2) Atto II, pag. 71.

(3) Atto I, pp. 35-40; atto III, pp. 134-139; atto IV, pp. 184.

(4) Paolo *ai Romani*, XIII, 1-7, *ai Filippesi*, II, 12-16, *ai Tessalonicesi*, IV, 11, *a Tito*, III, 1; Pietro, *2ª epistola*, III, 13 18.

(5) *Antéchrist*, introduzione.

« paroles de Jésus, qui sont destinées à être la lecture, le charme « de l'avenir. Jésus, Jésus seul eut, dans l'œuvre mystérieuse de la « croissance chrétienne, toujours la grande, la triomphante, la déci- « sive part. Chaque livre, chaque institution chrétienne vaut en pro- « portion de ce qu'elle contient de Jésus. Les Évangiles synoptiques, « où Jésus est tout, et dont on peut dire en un sens qu'il est le « véritable auteur, seront par excellence le livre chrétien, le livre « éternel » (1).

Direste che il poeta siasi inspirato a questo pensiero. Certo è che pur valendosi nel dramma di tutti gli elementi, anche i men puri, del Cristianesimo, egli volle serbare inalterata alla rappresentazione diretta tutta la soavità del sentimento dell' Evangelo. L' imagine di Gesù sorride qui dolcissima nelle visioni dell'Oriente natìo; la parola di Gesù è come diffusa nella luce onde s'allieta il placid'orto. Una serena gioia, una consolatrice speranza tengono gli animi in quest'asilo di pace, lontano ai romori dell'Urbe, dove tra esortazioni e preghiere le donne e i fanciulli intrecciano canzoni e ghirlande per i vivi e per i morti, per il dolore e per l'amore, per il martirio e per le nozze. E le voci suonano alterne — come negli inni della Chiesa da cui la musica avrà la rivelazione, tutta cristiana, dell'armonia:

— A me i ligustri,
A te gli allori.
— Frugan le industri
Dita nei fiori.
— N'escan corimbi
D'edera inserti,
— Corone e nimbi,
Ghirlande e serti.
— A te il viburno
E l'amaranto
— Rigira il canto
Mutando turno.
— A te il giacinto
Che il sangue accoglie
D'un vago estinto
Nelle sue foglie.

— Oh date a piene
Mani le rose!
Vigili spose,
Lo sposo viene.
— Spogliate i clivi,
Le valli e gli orti!
Fiori sui vivi!
Fiori sui morti!
— Fiori al delirio
Pio dell'amore!
— Fiori al dolore!
Fiori al martirio!
— Fiori silvani
Bianchi e vermigli!
— O date gigli
A piene mani!

(1) *Antéchrist*, pp. 476, 477.

— Casto un segreto
D'amor ci leghi.
— Canti chi è lieto,
Chi è triste preghi.
Lieto è chi crede
Con fermo core
Nel Dio verace.
— Amore!
— Fede!
— Amore! Amore!
— Speranza!
Pace (1).

Si ripensano le parole della Visione di Giovanni: « Cantano un « canto nuovo. Sono i puri, costoro, che seguono l'Agnello dovunque egli « vada, che son stati eletti da Gesù tra gli uomini per essere offerti « come primizie a Dio » (2).

Il Boito anche comprese che ogni rielaborazione troppo personale della poesia cristiana non poteva che scemarne la casta bellezza. Egli dunque non inventò, nè ricompose; derivò dai testi e tradusse: al più raccolse in poco il molto; e nella lingua mutata e nello stile gareggiò di sublime semplicità con l'originale.

Così la preghiera a Dio padre risuona nel verso italiano purissima:

Padre nostro che sei ne' cieli, sia
Benedetto il tuo nome.
Venga il tuo Regno alla tua gente pia,
Sia fatto il tuo voler in terra, come
Nell'Empiro immortale.
Il nostro pane cotidian ne dona...
Liberaci dal male (3).

E nel ricordo di Fanuèl il sermone su la Montagna rifiorisce nelle stesse parole con cui lo diffonderà tra le genti Matteo, « il pubblicano scrittore » — dice il Ruskin — « armonioso anche là dove « Luca è formale, Giovanni misterioso, Marco breve; il cui libro sce« glieremmo fra tutti quelli della Bibbia se dovessimo eleggerne un « solo per un amico solitario o prigioniero ».

(1) Atto III, pp. 117-119.
(2) *Apocalisse*, XIV, 4.
(3) Atto I, pp. 30-31.

Narra l'Evangelista:

« Ed egli, vedendo le turbe, salì sopra il monte; e postosi a se-
« dere, i suoi discepoli si accostarono a lui. —

« Ed egli aperta la bocca, li ammaestrava dicendo:

« Beati i poveri in ispirito, poi che per essi è il regno dei Cieli.

« Beati coloro che fanno cordoglio, poi che saranno consolati.

« Beati i mansueti, poi che essi erederanno la terra.

« Beati i misericordiosi, poi che misericordia sarà loro fatta.

« Beati i puri di cuore, poi che vedranno Iddio.

« Beati gli umili, poi che saran chiamati figliuoli di Dio.

« Beati coloro che son perseguitati, poi che ad essi appartiene il
« regno de' Cieli » (1).

E il Boito:

FANUÈL

. . . .
E vedendo le turbe ad udir pronte
Salì sul monte,
Le benedisse
E disse:
— Beati i mansueti,
Perchè saranno della terra i Re.

LE DONNE CRISTIANE

Beati i mansueti.

FANUÈL

Beati quei che piangono, perchè
Saranno lieti.

LE DONNE

Beati quei che piangono.

FANUÈL

Beati quei che vivono in desio,
Perchè li udrà il Signore.

GLI UOMINI

Beati!

FANUÈL

Beati quelli che hanno puro il cuore,
Perchè vedranno Iddio.

---

(1) MATTEO, 5, 1-11. Vedi anche LUCA, 6, 17-24.

TUTTI

Beati!

FANUÈL

E beati, fra l'anime fedeli,
Tutti gli afflitti, i poveri, gli oppressi,
Perchè per essi
È il Reame de' Cieli.

TUTTI

Beati! (1).

E da Matteo ancora — dalla parabola delle vergini saggie e delle vergini folli — è inspirata l'allegoria che, nella squisita monodia di Rubria, segue a questo racconto.

« Allora » — dice l'Evangelista — « il regno de' cieli sarà simile « alle dieci vergini, le quali, prese le lor lampane, uscirono fuori « incontro allo Sposo.

« Or cinque di esse erano saggie, e cinque folli.

« Le folli, prendendo le lor lampane, non avevano preso seco l'olio.

« Ma le saggie avevano, insieme con le lampane, portato l'olio « ne' lor vasi.

« Ora, tardando lo Sposo, tutte furono assalite dal sonno, e si ad- « dormentarono.

« E su la mezza notte si udì un grido: Ecco lo Sposo viene.

« Allora tutte le vergini si destarono e acconciarono le lor lampane.

« E le folli dissero alle saggie: dateci del vostro olio poi che le « nostre lampane si spengono.

« Ma le saggie risposero e dissero: *Non faremo*, chè non accada « che non ve ne sia assai per noi e per voi; andate più tosto a co- « loro che ne vendono, e compratene.

« Ora, mentre quelle andavano a comprarne, venne lo Sposo; e le « vergini saggie che erano apparecchiate entrarono con lui, e la porta « fu chiusa.

« Vennero poi le altre vergini, dicendo: Aprite, Signore, Signore.

« Ma egli rispondendo disse: Io vi dico in verità che non vi conosco.

« Vegliate dunque; però che non sappiate nè il giorno nè l'ora « che il Figliuol dell'Uomo verrà ».

Più raccolto — ma non men soave — il poeta:

---

(1) Atto III, pp. 114-115.

RUBRIA

Vigiliamo. È la sera. Arde la face.
D'intorno ad essa ci aduniamo in pace,
Viene il Signore ma nessun sa quando:
Beati quei che troverà vegliando.

Veglia la saggia vergine,
Tien la sua lampa viva,
Infonde in lei l'aspergine
Dalla caduca oliva.
Veglia: lo Sposo viene.
Lieta sarà nell'ora dell'imene
(depone la lampa sulla tavola dei fiori).

L'altra al riposo molle
Cedendo s'addormenta.
Dorme la vergin folle
E la sua lampa è spenta.
Dorme: lo Sposo viene.
Mesta sarà nell'ora dell'imene.
Viene il Signor ma nessun sa quando;
Beati quei che troverà vegliando (1).

Dove la frase « Lo Sposo viene » « Viene il Signore », che quattro volte si ripete, à pel dramma, oltre l'evangelica, una significazione profonda di annuncio e di promessa, certa nell'animo de' Cristiani, dell'avvenimento del regno di Dio.

E la stessa idea, congiunta all'altra della prossima fine del mondo da cui quell'atteso miracolo doveva essere preceduto, ritorna nelle parole che Fanuèl, tradito da Simone, rivolge ai compagni. Ecco la scena:

I CRISTIANI

(si slanciano contro Simon Mago gridando:)
Morte!

SIMON MAGO *(chiedendo aiuto alle guardie)*
Olà!

I CRISTIANI *(mentre lo afferrano)*
Morte a Simone!

---

(1) Atto III, pp. 116-117.

FANUÈL

(interponendosi, con un gesto pacato, libera Simon Mago dall'assalto; poi dice ai Cristiani:)

Non resistete al malvagio. L'esempio
Ne diè il Signore. Il Signor sia con voi.
Nessun chieda ragione
Se piace a Dio di far possente un empio
Per infrangerlo poi.

(Simon Mago s'allontana. Fanuèl ripiglia più dolcemente:)

Vivete in pace e in concento soave
D'amore, mani aperte alla carezza.
Sia sulle vostre labbra il bacio e l'Ave
E l'allegrezza.
Siamo al vespro del mondo all'ora incerta,
Non cessate d'orare;
Forse doman sarò come un'offerta
Sparso sovra l'altare.
La giornata è compita
Pel fratel vostro, e il suo carco depone,
Voi camminate in novità di vita
Ed in pienezza di benedizione.
Quando torna la sera,
Col mesto incanto delle rimembranze,
Unite anche il mio nome alla preghiera,
Unite anche il mio nome alle speranze.
V'amai dal dì che il cuor vostro ho raccolto,
Non so quale m'attenda ora crudel...
Ma so che più non vedrete il mio volto... (1).

Qui non l'inspirazione soltanto — la dolcezza accorata e il presentimento della morte — ma fino i pensieri e le frasi son derivati dalle lettere degli Apostoli: « *Non siate vinti dal male, ma ricevete* « *il male per il bene* » (2). « *Chi resiste all'autorità resiste al co-* « *mando di Dio* » (3). « *Se pur ancor patite per giustizia, beati voi;* « *non vi contristate: anzi santificate il Signore in cuor vostro, e siate* « *pronti sempre a rispondere a chi vi domanda ragione della fede* « *ch'è in voi con mansuetudine e con amore* » (4). « *L'amor fraterno*

(1) Atto III, pp. 137-138.
(2) PAOLO *ai Romani*, XII, 2.
(3) PAOLO *ai Romani*, XIII, 2.
(4) *1ª lettera di* PIETRO, III, 14, 15.

« *dimori tra voi* » (1). « *Siate gli uni verso gli altri benigni e mise-* « *ricordiosi, parlando a voi stessi con salmi ed inni e laudi spirituali,* « *cantando e salmeggiando nel cuor vostro al Signore* » (2). « *Ral-* « *legratevi, fratelli, siate consolati, abbiate un medesimo sentimento,* « *e state in pace. Salutatevi con un santo bacio* » (3). « *Serviamo in* « *novità di vita* » (4). « *La salute è ora più che non crediamo vi-* « *cina a noi: la notte è avanzata; il giorno già viene* » (5). « *Il* « *tempo è ormai abbreviato* » (6). « *Or la fine d'ogni cosa è pros-* « *sima: vigilate alle orazioni* » (7). « *Quanto a me, io son per essere* « *sparso a guisa d'offerta sopra l'altare. L'ora estrema mi sovrasta. Io* « *ò combattuto il buon combattimento; io ò finito il mio corso; io* « *ò serbata la fede* » (8). « *Se al sacrificio della fede vostra deve* « *giovare il mio sangue, io ne gioisco; rallegratevene voi pure* » (9).

I versi che seguono:

S'agita l'etra,
Palpita il vol degli angeli su noi:
......Gloria al Signore;
Seguitemi cantando un lieto canto!

se ricordano quelli della tragedia del Gazoletti:

Mi cinge
Un'aureola di luce..... Il paradiso
Comincia..... e voi piangete? Or su, fratelli,
Intonate un osanna. Io vi precedo,

anche richiamano l'esortazione agli Efesi: « Inebriatevi dello Spirito; cantate e salmeggiate al Signore ».

Al supplizio Fanuèl si avvierà ripetendo le parole del Simbolo apostolico:

Credo in un Dio solo ed eterno

---

(1) Paolo *agli Ebrei*, XIII, 1.
(2) Paolo *agli Efesi*, IV, 32, V, 19.
(3) Paolo *ai Corinti*, XIII, 11, 12 (seconda lettera).
(4) Paolo *ai Romani*, VII, 6. — L'altra frase « in pienezza di benedizione », è pur della *lettera ai Romani*, XV, 29.
(5) Paolo *ai Romani*, XIII, 11-12.
(6) Paolo *ai Corinti*, VII, 29.
(7) Pietro, IV, 7.
(8) Paolo, *2ª lettera a Timoteo*, V, 6, 7.
(9) Paolo *ai Filippesi*, II, 17, 18.

mentre in torno a lui nel tumulto plebeo suoneranno atroci le calunnie cui eran fatti segno i cristiani: ribelli all'impero, odiatori dell'uman genere, uccisori di fanciulli, avvelenatori e incendiari (1). Il Sermone della Montagna: « Beati i perseguitati! » non era dunque stato ricordato in vano.

A questa eroica dolcezza fanno contrasto le scene, cui già accennai, con Simon Mago, le quali rivelano in Fanuèl una potenza d'odio pari alla potenza d'amore. L'anatema scagliato contro il Taumaturgo (atto I, pag. 40), la spietata risposta: « Così non sia » che nel secondo dialogo ricorre a ogni preghiera di Simone (atto III, pagine 133-137), il gesto e la parola che rievocano l'inganno di Satana e il ribrezzo del serpente (atto III, pag. 137) sono d'una violenza estrema. E l'ira è tale che non la placa nè anche la morte: pur d'innanzi al cadavere del Nemico Fanuèl non ha una parola di pietà nè un pensiero di perdono; s'arresta un istante, e maledice:

Da Dio fu infranto: abominato sia! (Atto IV, pag. 184)

Tutto ciò è con profonda arte informato al linguaggio e al sentimento del tempo.

Nè il caso di Rubria che nell'indotta mente cerca accordare due fedi così diverse e confondere, com'ella dice,

nella stessa vampa
L'ara ardente di Vesta e la pia lampa
Della vergine saggia

parrà incredibile a chi ricordi i molti esempi consimili che la storia offre pur in età più a noi vicine: Pretestato quindecimviro, pontefice di Vesta e ierofante di Iside; Aconia Paolina iniziata ai misteri di Bacco e di Cerere, di Cora e d'Ecate d'Egina; Simmaco pontefice di Vesta e del Sole, curiale di Ercole, credente in Iside e in Mitra.

Ma ritorniamo all'asil di pace. Non piacque il « mistico orto » a un de' nostri critici più acuti, il quale osservava che « i seguaci di « Gesù avevano altri luoghi di riunione ». Anche parve a questo scrittore che il linguaggio dei cristiani nel *Nerone* fosse « troppo « materiato di paganesimo »; ond'egli, in proposito dei versi:

---

(1) Tacito, *Annali*, XV, 41-44, *Storie*, V, 5; Svetonio, *Vita di Nerone*, 16; Dione Cassio, XXXVII, 17; Paolo *ai Romani*, XIII e seguenti; Pietro, *1ª lettera*, II, 12, 13, 15, III, 16.

O date a piene
mani le rose

non senza arguzia notava: « Così cantano i neofiti che evidentemente « sanno Orazio ».

Ora ecco. Quanto al luogo, le catacombe eran più poetiche forse; se non che avanti la persecuzione i cristiani avevano uso di raccogliersi nelle case de' più notabili o de' più agiati (1). Parrà da vero tanto strano che alcuna di queste case avesse un orto? — Quanto al linguaggio, ò dimostrato — parmi — che esso fu attinto a documenti cui mal si saprebbe negar fede; nè che vi si trovi qualche imagine di poeta classico (altre ne ricorrono ne' versi:

A te il giacinto
Che il sangue accoglie
D'un vago estinto
Nelle sue foglie

che rievocano le greche favole di Giacinto e di Ajace, cantate da Ovidio) (2) può sembrar strano; espressioni e figure del paganesimo erano in Roma nel comun fondo della lingua; persino i canti sibillini ne abbondano (3); e la stessa arte cristiana, del resto, derivò ancora per molti anni dai miti latini ed ellenici le sue rappresentazioni, e all'Ermes crioforo di Tanagra chiese il simbolo del Buon Pastore, e del gruppo di Eros e Psiche si valse a ritrarre l'anima umana che s'esalta nel bacio del divino amore (4). E l'imagine de' fiori, ovunque ei s'abbattessero a trovarla, doveva essere tra tutte cara a quegli uomini che le dolcezze d'una eterna primavera pensavano serbate agli eletti

Inter odoratos flores et amoena vireta (5).

A ogni modo non si tratterebbe d'Orazio; l'emistichio

Manibus date lilia plenis

---

(1) Paolo *ai Corinti*, XVI, 19, *ai Romani*, XVI, 5, XIV, 15, 23, *Atti*, XX, 8-9.

(2) *Metamorfosi*, lib. X e XIII.

(3) Renan, *Saint Paul.*

(4) Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. I. « Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano ».

(5) Draconzio, *De Deo*, I, iii, verso 679.

è di Vergilio, nel canto VI dell'*Eneide*. Pedanterie; non è vero? Ma chi accusa un poeta d'infedeltà alla storia dovrebbe almen provvedere — io penso — di non essere, egli, infedele alla poesia.

***

Ma se Fanuèl e Rubria àn rilievo nel dramma non tanto da' sentimenti lor singolari quanto dalla significazione che in essi acquista la complessa vita del tempo; se, creatura di sogno, Asteria non esce dal mistero della leggenda che per illuminarsi un attimo nell'ardor d'una passione delirante e vanire; se Tigellino e Gobrias son ritratti di scorcio e Sporo e Terpnos e Lucano son muti; la figura del protagonista à tale intensa verità di caratteri proprî da dover essere annoverata tra le più originali e geniali di cui l'arte moderna si vanti.

Anche per essa Arrigo Boito non stette pago alle apparenze più note; rifuggì sopra tutto dall'astrarre da alcune qualità del personaggio storico un tipo. Egli non foggiò in somma, secondo l'uso degli scrittori che l'avevano preceduto, l'imagine d'un dissimulatore o d'un feroce o d'un licenzioso o d'un fatuo, ma volle ricercare qual fatuo qual feroce qual dissimulatore qual licenzioso fosse stato Nerone, e tale rappresentarlo — individualità viva — su la scena.

Ora, a che inclinasse l'anima del Cesare già in parte abbiam veduto parlando della commedia di Pietro Cossa; per l'altra parte, ecco.

Nerone fu un degenerato in un'età di corrotti. I vizi del tempo si ritrovano nel suo animo tutti, ma impressi de' caratteri che la psichiatria ci insegna essere proprii a punto delle degenerazioni intellettuali e morali. In lui la lussuria è sadismo, la leggerezza è impudenza, la vanità è follia di grandezza, la crudeltà è mezzo di compiacimento estetico con mille sottili arti proseguito. Non cercate ne' suoi atti la logica: Nerone è una creatura ibrida, ambigua, contradditoria. Disprezza i liberti che àn governato l'impero sotto Claudio, e si lascia guidare dai dissoluti e dagli adulatori che gli son da presso (1). Tiene a vile il denaro sì da voler tolti a un tratto tutti

(1) Tacito, *Annali*, XIII, 14, 20, XIV, 3, 57.

i tributi diretti; ma quando le sue pazzie ànno impoverito l'erario, accusa d'imaginate congiure i più ricchi per aver pretesto a confiscare i lor beni (1). Ama ripetere a ogni momento che il suo potere non à limiti e che tutto gli è lecito; ma ogni moto della plebe lo ritrova pauroso e tremante, pronto a concedere tutto ciò che gli si chiede (2). Lo direste vile, e tale veramente vi si palesa in molti incontri; pur nei pericoli più gravi vi si scopre, contro ogni aspettazione e fuor d'ogni misura, confidente e incurante: avuta in Napoli la notizia della ribellione delle Gallie, si reca nel ginnasio ad ammirare con lieto volto la lotta degli atleti, e per otto giorni più non risponde nè al Senato nè ai familiari, posta in oblìo la cosa, tutto intento al diletto degli spettacoli e de' giochi; chiamato a Roma da nuovi avvisi, fa venire a sè i suoi più fidi e disposto confusamente di ciò che era da farsi consuma il restante del giorno a udire certi strumenti musicali ad acqua allora allora trovati, promettendo che ne avrebbe pubblicamente trattato in teatro, « se così a Vindice fosse piaciuto » (3). Uccide per un nonnulla; per una lode negatagli, per un epigramma, per un'espressione del volto in cui gli paia di scorgere o sospetti un rimprovero; ma risparmia gli autori dei motti che lo accusano matricida e tiranno, e perdona agli insulti atrocissimi di Isidoro filosofo e di Dato istrione (4). Si circonda di astrologhi e di maghi, raccoglie amuleti, osserva superstizioni ed augurî; poi, fatto incredulo a un tratto, insozza il simulacro della Dea Siria cui serbavasi da gran tempo devoto (5) e alterna ai sacrifizi i sacrilegi (6).

Tutto ciò rivela, in un'indole naturalmente malvagia, le volubilità e le incoerenze e le incostanze che la moderna scienza à per segni certissimi della dissoluzione della psiche (7). Nerone non riconosce

---

(1) Tacito, *Annali*, XIII, 50, 51, XV, 18, 72; Svetonio, *Vita di Nerone*, X, XXX, XXXII.

(2) Svetonio, XXXVII, XLV; Tacito, *Annali*, XV, 39.

(3) Svetonio, *Vita di Nerone*, XL-L.

(4) Tacito, *Annali*, XVI, 22, 24; Svetonio, *Vita di Nerone*, XXXVII, XXXIX.

(5) Veramente la parola propria sarebbe un'altra: « urina contaminaret » dice Svetonio, LVI.

(6) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXXVI, XXXVIII, XL, LVI; Tacito, *Annali*, XV, 57, 36.

(7) Sergi, *Degenerazione: Pazzi*, pp. 64, 65; Lombroso, *Genio e Follia* (primi capitoli).

altra norma ai proprii atti che il mutevole capriccio dell'ora. Manca in lui non pure ogni armonia tra le facoltà dello spirito, ma ogni serietà di sentimento e di pensiero, fin la coscienza del vero e del falso, del bene e del male. Educato agli esempi delle crudeltà freddamente meditate e dei delitti, tra le coperte arti e gli intrighi del palazzo, con d'innanzi agli occhi lo spettacolo ad ogni momento rinnovellato del sangue; innalzato ancor fanciullo all'impero del mondo e costretto a riconoscere l'inizio della sua fortuna e della sua potenza da un parricidio, Nerone si persuade assai presto che nulla è sacro nel mondo, e che la vita non à valore che per l'ebrezza del godimento e del dominio. E i suoi contemporanei l'odono in fatti protestare a ogni ora che la virtù è una menzogna, che l'uomo onesto è colui che liberamente e senza ambagi confessa la propria impudicizia, che grande è quegli solo che sa abusare di tutto, tutto distruggere, tutto dissipare (1).

Ma in fondo al malvagio bizzarro è il rétore: la follia di Nerone fu sopra tutto — come avvertì acutamente il Renan — una perversione letteraria.

Quello spirito prodigiosamente falso era il più atto a cedere al triste fascino d'una consuetudine che traviava a' suoi tempi anche i migliori. Nelle scuole retoriche, mantenute a spese del pubblico erario, gli animi e gli ingegni si avvezzavano a comporsi sentimenti fattizi per esercitazione di stile, s'addestravano a mentire alle verità anche più salde per la lode della sottigliezza e per l'amor della frase. Ne nasceva un'educazione al tutto falsata; una fantasia piena di casi ricercati e violenti; il gusto delle esagerazioni e delle cavillazioni; uno stile perennemente anfanante in cerca di un meraviglioso che obbligasse i lettori — come diceva il poeta — ad allargare i polmoni e ansimare (2). L'abito contratto negli anni in cui il pensiero si forma non era più deposto. Senatori, uomini consolari, magistrati si sottoponevano a ridevoli cure per far morbida e chiara la voce; invitavano gli amici a certami di dispute, a puerili academie di declamazione: recitavano in pubblico, dopo lunghe preparazioni, con gesti faticosamente studiati, i lor componimenti.

(1) Svetonio, loc. cit., 29, 30; Dione Cassio, LXI, 4, 5.
(2) Persio, I; Raffaello Vescovi, *Prefazione alle « Satire »* di Giovenale.

ei migri (1). Avvisato da Elio liberto, mentr'egli attende a' giochi in Acaja, che le cose gli volgono contrarie e ch'è necessario il suo ritorno in Roma, risponde « dover anzitutto badare alla propria « reputazione d'artista » (2). Rimane indifferente ai proclami di Vindice, ma vituperato in uno di essi come « tristo citaredo », raccoglie il Senato perchè vendichi la sua fama (3). Costretto a fuggire, sarà sua prima cura di trovar carrette per recar seco gli stromenti musicali del teatro (4).

Ma non è tutto.

L'illusione del reale nell'atto della finzione estetica, che nell'artista sano di mente non dura che un istante (e forse non si scompagna mai, nè pure un momento, dalla coscienza — sia pure attenuata — dell'individualità propria), fu continua in Nerone. Sogno e realtà si confondevano nel suo delirio. Vedeva sè, le sue donne, il suo mondo negli eroi e nelle eroine delle tragedie e dei poemi; e recava per converso nella vita le parole, le attitudini, i gesti di tutte le creature dell'arte i cui sentimenti egli aveva rievocati nel canto o simulati sul teatro. Per lui la rappresentazione si continuava oltre la scena; più vasta anzi, poi che comprendeva e fondeva in una sola infinita visione tutte le peripezie e tutte le leggende, tutte le favole e tutti i miti. Da ciò quella sua estetica atroce che lo traeva a plasmare nel vero le imaginazioni che pitture sculture drammi racconti gli suscitavano nel cervello. Da ciò anche quella falsità continua per cui pare ch'egli reciti fin nei momenti più terribili della sua vita. Vedete, in Svetonio e in Dione Cassio, i particolari della sua fuga. Inseguito dai soldati di Galba, riparatosi nella valle di Faonte, pur nell'angoscia suprema dell'ora, Nerone cerca in ogni nuovo caso che gli occorre argomento a confronto tra la sua sorte e quella dei personaggi più illustri della storia e dell'arte; si paragona ad Edipo; ricorda le parti di principi infelici da lui rappresentate sul teatro; fa sè soggetto di pompose sentenze

(1) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXIII.
(2) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXIII.
(3) Svetonio, *Vita di Nerone*, XLI.
(4) Svetonio, *Vita di Nerone*, XLIV; Dione Cassio, LXII, 26.

morali; cerca espressioni alla sua paura e alle sue ansie nella recitazione enfatica di versi d'autori greci e latini (1).

Tutto ciò è ridevole e tristo. L'istrione è rimasto nel Cesare fino all'estremo. Ma più tristo anche è che l'istrione prenda a materia delle proprie declamazioni le sue infamie; che la fatuità retorica in lui si unisca alla vanità del delitto (2), ed egli melodrammaticamente si compiaccia della propria scelleratezza nell'atteggiamento di un eroe che il Destino travolge e cui incalzano implacate le Furie (3).

Ora Arrigo Boito à, con intuizione di poeta e di psicologo, colto il carattere essenziale dell'anima di Nerone.

La falsità di quell'indole si rivela con tanto più profonda evidenza nella tragedia, in quanto il fatto che occupa la conscienza del Cesare è tale che ogni più fredda anima ne sarebbe straziata in eterno.

L'uccisione di Agrippina ci sarà narrata dallo stesso protagonista nel quinto atto, in pochi versi la cui terribile concisione ricorda l'arte di Tacito:

...Tu tremi, ammutolisci, eppure
Parlare osasti quando mi narravi
La truce notte..... e là, sul lido..... un'erma
Casa deserta, ov'arde un lume languido,
Cogli altri rei varchi la soglia..... l'ultima
Schiava fugge..... t'inoltri. In solitudine
Tetra giacea, là, sul suo letto..... desta
Agrippina..... (son tue parole, ascolta!)
E avea..... l'ansia de' naufraghi sul volto.
Vile! e tu primo avventasti a quel lugùbre
Capo il colpo di mazza (4).

Quando la tragedia si apre, il matricidio è da poco tempo compiuto. Nerone erra per la Campania in delirio. Un grido di spavento lo annuncia; ed egli irrompe su la scena ravvolto in una toga funebre,

(1) SVETONIO, *Vita di Nerone*, XLII, L; DIONE CASSIO, LXIII, 28-30.

(2) La vanità del delitto è uno dei caratteri più noti di quei degenerati che il LOMBROSO chiama nella sua classificazione, ormai accettata da tutti, « delinquenti-nati ».

(3) SVETONIO, *Vita di Nerone*, XXXIV, XLI; DIONE CASSIO, XLIII, 28.

(4) Atto V, pag. 217.

recando tra le braccia un'urna cineraria. Le parole concitate ch'ei rivolge prima a Tigellino, poi a Simon Mago, rivelano una tumultuosa agitazione. Ma non è dolore; è terrore. Il superstizioso Cesare che prodiga le vittime umane per disperdere i presagi del cielo (1), che per un augurio infausto si ritrarrà subitamente dal viaggio, gran tempo vagheggiato, di Alessandria (2), e ristarà su la soglia del tempio di Eleusi impotente di attraversarla poi che un banditore vieta agli scellerati d'entrarvi (3) — à paura dello spettro materno. À uccisa Agrippina perchè la temeva, ed essa gli risorge ora d'innanzi più terribile, poi che i morti ànno una ignota potenza che vince ogni forza e ogni legge. Non piangere gli bisogna (in tutta la scena cerchereste in vano un pensiero, anche improvviso, una frase, anche fugace, d'affetto), ma assicurarsi contro l'Ombra che lo persegue. E non è pietà che lo chiama a quell'officio, cui ora s'accinge, di dar sepoltura al cenere materno, ma fede cieca nella magica efficacia del sacrificio, nel poter delle formule e de' riti. Vedete (poi che la superstizione à questo carattere a punto, di dar alle pratiche esterne l'importanza suprema) con quanto riguardosa osservanza egli compia ogni atto della cerimonia espiatoria, e ripeta i gesti complicati e le parole oscure del culto:

SIMON MAGO *(porgendo l'urna cineraria a Nerone)*

Si sotterri l'urna.

A te; paventi?

NERONE

No.

TIGELLINO *(dall'Appia)*

Presto.

NERONE

M'ajuta.

(Simon Mago lo aiuta a calar l'urna nella fossa).

SIMON MAGO

Là,

---

(1) Svetonio, *Vita di Nerone*, XLIV; Tacito, *Annali*, XV, 47.

(2) Tacito, *Annali*, XV, 36; Svetonio, *Vita di Nerone*, XIX.

(3) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXXIV.

NERONE

Più profondo. Più profondo ancora.

(Simon Mago comprime l'urna nella buca, poi, colla vanga, la copre di terra finchè la fossa è ricolma).

SIMON MAGO

È fatto.

NERONE

È fatto. Nascondi la vanga.

*(Simon Mago va a nascondere la vanga fra i ruderi, poi ritorna; prende dall'acerra alcuni grani d'incenso, li sparge sull'*ara thuraria, *immerge l'aspersorio nell'idria, raccoglie da terra il velo nero, lo distende).*

SIMON MAGO

Ti copra l'atro vel.

(Copre la testa e il viso di Nerone col velo, insino al petto).

Abbassa il capo

Sotto l'aspergin sacra.

NERONE

(eseguisce come un lugubre automa gli ordini di Simon Mago e con voce lamentosa implora:)

Ajuta! Ajuta

L'anima mia!

SIMON MAGO

(tracciando coll'aspersorio dei segni arcani nell'aria)

Redimo te. Ti prostra.

Amen rispondi.

NERONE

(tutto prosteso, toccando colla fronte la terra, ripete)

Amen.

(La luna si svolve dalle nubi più dense; la sua luce traspare velata).

SIMON MAGO

Ti rialza.

(Lo ajuta a sollevare il capo e il petto, ma lo mantiene ancora genuflesso).

SIMON MAGO

Quest'è l'ora che scendono i demoni
Dalla region lunare. Ecate langue.
Spargi i libami pria che si nasconda.

(La luna si fa più torbida. Simon Mago s'affretta a porgere a Nerone la tazza libatoria).

NERONE

È sangue?

SIMON MAGO

È sangue; inaffiane la fossa,
Ma nel versarlo torci il volto.

NERONE

È giusto.

Ma pur nell'angoscia della paura e nell'orror del rito funereo, permane il rétore e l'istrione prevale. Il delirio che lo travolge rievoca a Nerone altri deliri celebrati nell'arte; ed egli pensa che la sua sorte non è senza grandezza se destini al suo consimili vivono immortali nei versi e nelle musiche di tragedi divini. Le espressioni che egli usa son ricercate eccessive violente — intese a dare del suo turbamento un'imagine eroica. À incontrato nella fuga Asteria, e l'imaginazione alterata gli à finto nella fanciulla l'Erinni. Or non così forse le orride figlie della Notte comparvero subitamente ad Oreste dopo il matricidio? « Eccole » — dice l'eroe greco nelle *Coefore*, « simili a Gorgoni, avvolte in negri panni, attorte le chiome di affollate serpi » (1). E a Tigellino — già fatto inconscio plagiario — Nerone:

L'Erinni! là...
. . , ... La vidi, surse
Cinta di serpi. Squassava una face,
Poi la ingojò la notte.

E si compiace di quell'imagine, come del paragone tra l'insonnia della plebe romana e l'inquietudine angosciosa dei Cesari, stirpe di semidei cui preme terribile il Fato (atto I, pag. 9).

Tutto, del resto — la notte, le luci incerte delle fiaccole, gli arcani canti che il vento reca e dissolve — par comporgli da torno una fantastica scena per una qualche rappresentazione di non più veduta potenza. Anche lo seduce in quel mistero l'apparato della liturgia, la pompa teatrale del rito cui egli s'è preparato con lunga arte studiando non pur i gesti e le formule, ma fin le parole che dovrà pronunciare su la fossa.

---

(1) Recherei la traduzione del Bellotti se essa non fosse, per le necessità del verso, qua e colà infedele.

Vedete a punto l'orazione funebre.

Incomincia con una reminiscenza della preghiera eschilèa: « Grande messaggero degli dei superni e inferi, sotterraneo Mercurio, deh m'odi! fa ch'io sappia che m'ànno inteso i demoni custodi delle case paterne, e che pur *m'à ascoltato la terra, essa che produce e nodrisce tutte le cose e tutte nuovamente le riceve* » (1).

> O Terra! O buona Dea! mia prima *madre!*
> Tu che *coi labbri delle tue ferite*
> Porgi ai figli crudeli e fiori e biade,
> Ne' tuoi misteri un'*altra madre* accogli.

Lo scolare di Seneca ricorda i suoi autori; se non che, indulgendo al gusto corrotto, guasta la libera imitazione con imagini forzate e con giochi vani di parole.

Dopo l'invocazione, secondo il precetto della retorica, « l'esposizion del fatto », chiusa solennemente da una sentenza:

> Queste ad un lido fatal insepolte ceneri tolsi.
> Qui le trassi dove stende Roma sue tombe;
> *Sacro sempre fu ridonare agli estinti la patria.*

Poi si svolge, largamente, il compianto:

> Non a te, madre mia, gli alteri tumuli carchi
> D'urne Domizie.
> Sul tuo rogo affrettato ambra non arse,
> Poeta non cantò, donna non pianse
> E non fu conclamato il tuo gran nome,
> O figlia di Germanico, tre volte
> Imperatoria!
> Miseranda! Io stesso
> Colgo la cieca notte e mi nascondo
> Per darti pace e ignota sepoltura.

Ecco: il delitto è ancor recente; Nerone à poc'anzi lasciato il luogo ove ei volle rivedere la madre morta. Pure il ricordo del matricidio non suscita in lui un moto di dolore nè un fremito; non gli trae dall'anima un grido. Non l'opera sua egli piange, ma la povertà delle esequie indegne della donna che fu sorella e consorte e genitrice d'im-

---

(1) È la preghiera di Elettra nelle *Coefore*.

peratori. Chiama la madre « figlia di Germanico » « tre volte imperatoria ». E freddamente si diletta a compor frasi eleganti su la pompa dei funerali che le avrebbe voluto apprestare, quasi che gli incensi e i canti de' poeti e le acclamazioni della plebe dovessero bastare a placar quei Mani e sperdere fin la memoria delle scelleratezze compiute.

In fine Nerone s'inginocchia (à meditato ogni atto) ed esclama:

> Ecco mi prostro, m'atterro, m'accuso.
> Se degli estinti lo sguardo penétri
> Nell'alme nostre, il mio contempla, o madre,
> Interno orror.
> Quest'è l'ultimo vivo
> Di tua tragica stirpe: in me il Destino
> Tutte addensa sue forze e le consuma.
> M'invade il Nume antico. È l'opra mia
> L'opra del fato.
> Ah ben dicea quel grido: *(ergendosi fieramente)*
> Io sono Oreste! (1).

Io sono Oreste! Tutto Nerone è in questo grido. Il Matricida si atteggia nel gesto dell'eroe — sorto, come l'ultimo Atride, da una tragica gente, prescelto dal fato per un'opera che trascende ogni umana legge. Il suo delitto è la sua grandezza. E l'orazione funebre, cominciata con una preghiera, finisce in un'apologia.

Compiuto il rito, la triste cura è cacciata. Ma un'inquietudine assale l'anima del Cesare: come rientrerà in Roma? La plebe, i senatori, i tribuni accorrono alla sua volta. Pur Nerone ésita. E non si rianima se non quando ode suonare nel canto degli artisti dionisiaci i suoi versi. Dice il carme:

I DIONISIACI.

> L'ebra Mimàllone già diè fiato alla Bacchica tromba,
> Sotto il secèspite sta già il tauro ne' ceppi superbo;
> Doma un giogo di fior la lince, le Mènadi ardenti
> " Evïon! „ gridano ed " Evïon! „ l'eco remota ripete (2).

Son versi, come vedete, miserevoli; gonfi di frasi pretensionose e pompose. Ma non fu osservato (ed è strano) che essi appartengono a

(1) Atto I, pp. 11-13.
(2) Atto I, pag. 57.

una satira di Aulio Persio: alla prima, a punto, in cui son dileggiati gli ampollosi poeti del tempo. La maggior parte de' commentatori li attribuisce anzi senza più a Nerone; altri, col Monti, inclina a credere — e pare più conforme al vero — che con essi l'animoso scrittor di Volterra imitasse lo stile « del ridevole verseggiatore coronato » contro cui doveva poi lanciare l'epigramma, smussato dalla prudenza di Anneo Cornuto: « Auriculas asini Mida rex habet». Eccoli, a ogni modo, nell'originale:

" Torva mimalloneis implerunt cornua bombis,
Et raptum vitulo caput ablatura superbo
Bassaris, et lyncem Mænas flexura corymbis
Evion ingeminat: reparabilis adsonat Echo ".

Nerone ascolta, rapito. « Cantano i versi miei », à detto a Tigellino. « Plaudono i versi miei! » or gli ripete, invaso d'immensa gioja mentre le acclamazioni si propagano su l'Appia. Nella vanità sodisfatta di poeta egli à oramai obliato ogni pensiero. E quando, come fascinata dal carme, la plebe ripete l'invito « Canta voce di cielo! Canta l'ode d'amore! Canta! Canta! » e la lode dell'artista sovrano — cantore ed auriga, ceteratore ed attore — risuona nelle voci concordi, Nerone rinasce libero e forte, e corre al Trionfo, ebbro di vanagloria, superbo di svelarsi al popolo che l'invoca nella sfolgorante improvvisa apparizione d'un semidio vittorioso (1).

Da questo momento — e fino all'ultimo atto — Agrippina è dimenticata.

Il ricordo del matricidio ricorre, bensì, ancora — ma fatto ormai un motivo poetico. La Nemesi è placata (2). Nerone — nel suo pensiero — è già Oreste dopo il sacrificio all'ara di Febo; à per volere dei Numi compiuto un'opera di terribile giustizia (3); e la grandezza tragica del Destino lo circonda d'un fascino immortale. Curioso dei misteri soprannaturali, avido del meraviglioso e dell'incredibile, egli chiede ora a Simon Mago la rivelazione d'una dea nova. Crede alle fole del Taumaturgo, come crederà alle ciancie di Cesellio scopritor

(1) Atto I, pp. 57-68.

(2) Atto II, pag. 91.

(3) Le parole ch'egli dice nel second'atto « Io non. senza ragion la madre uccisi » (pag. 96) son quelle medesime di Oreste nelle *Coofore* (ultima scena).

dei tesori nascoti ne' campi di Cartagine da Didone fuggitiva (1). Dalla superstizione del Cesare, già rappresentata nel primo atto (2), il Boito trae qui argomento a rappresentare il carattere del suo eroe in nuovi aspetti. Il Matricida, la cui mente è piena di prodigi e di miti, ricorda la favola di Pigmalione che animò la statua plasmata dalle sue stesse mani, il folle sogno di Caligola che chiamava

---

(1) Tacito, *Annali*, XVI, 1, 2, 3.

(2) Alla scena dell'incantesimo sono da aggiungere i particolari di quest'altra che pure ritrae la credulità superstiziosa del Cesare:

(*Nerone guarda paurosamente il sepolcro dove sorgeva Asteria*).

TIGELLINO

Ebbene? Sparve.

NERONE

(*sempre cogli occhi rivolti al sepolcro, cupamente*)

S'ergea fra Roma e me!

TIGELLINO

Torci l'anello;
Sperdansi i rei presagi.

(*Dicendo queste ultime parole rivolge il castone d'un suo anello nell'interno della mano; Nerone lo imita*).

TIGELLINO

Ed or che guardi?

NERONE (*fissando la pietra milliaria*)

A quella pietra s'arrestò Tiberio
Pauroso di Roma.

TIGELLINO

Erri, ei diè volta
Al settimo milliario e l'hai varcato.

NERONE

(*volge gli sguardi inquieti sul posto dove ha sotterrata l'urna ed esclama atterrito*:)

Si scorge il labbro della fossa!

(*Tigellino va a calpestare quelle zolle per disperdere le traccie del seppellimento. Nerone lo ha seguìto*).

(*S'odono dalla parte di Roma dei clamori lontani*).

TIGELLINO (*prendendo per mano Nerone*)

Andiamo.

(Atto I, pp. 42 e 43).

anelante la nuda fulva turgida luna al talamo imperiale. Nello specchio ov'egli tiene fissi gli sguardi gli appare l'imagine di Asteria.

(Un raggio iridiscente scende dalla volta del Tempio e illumina Asteria la cui immagine si riflette nello specchio).

NERONE

Ah! sparisci!

(Atterrito, impugna il maglio di ferro e sta già per colpire lo scudo, ma sùbito s'arresta).

No..... No. Sei del miraglio
L'illusïon. Ma ben ti raffiguro.
(Avvicina lo smeraldo all'occhio:)
Voglio indagar. Come mi guarda fiso!
Strano mister. Par specchiato sembiante.

(S'avvicina, con intensa curiosità, allo specchio e lo tocca; abbandona lo smeraldo:)

Oh! qual pallor sul suo volto..... e sul mio!
Vediam *(si volge e vede Asteria sull'altare).*
Ahimè! La Dea vivente! Asteria!!

(Inorridito, fugge verso l'angolo opposto a quello dello specchio e si copre gli occhi colle mani).

Pace! Non m'accecar!

(Porta la mano destra alle labbra in segno d'adorazione e, senza osare d'alzare gli sguardi, si avvicina ai piedi della scalea e bacia il primo gradino).

T'adoro. Bacio
L'altare tuo, pallida Dea, tremenda
Protettrice dei morti! Un giorno in Tauri
Tu promettesti pace a un matricida,
La stessa grazia imploro; al *par d'Oreste*
Io non senza cagion la madre uccisi.
Dal suo spettro mi salva!

ASTERIA

(sempre immota, fissandolo, con un accento languido di sogno:)

Sorgi e spera.

NERONE

(sollevando la testa e gli occhi poco a poco insino ad Asteria:)

Oh! come viene a errar presso il mio core
La tua parola! Al par d'un bronzo echèo
Risponde il core.

(Sorge lentamente e, guardando Asteria, si toglie dal collo il monile di smeraldi; mentr'egli compie quest'atto, Asteria con eguale lentezza e cogli occhi fissi su Nerone si toglie dal collo le serpi avvolte e le lascia cadere nella cista mystica *che le sta d'accanto).*

NERONE

Tu dal sen disnodi
La vivente lorica, io surgo e getto
L'offerta ai piedi tuoi.

(Getta la collana di smeraldi sul tripode dell'altare, alla portata della mano d'Asteria).

Più che ti miro,
Più fatale m'appari e arcana e bella
Nel tuo fulgido nimbo! E t'ho confusa
Co' miei sozzi fantasmi! Or riconosco
La tua divinità! *Da quella notte*
Che m'apparisti fra le tombe io vivo
Con te, con te soffro, sogno, deliro.
Siam da tenaci nodi avvinti insieme
Viscere e cor e tu nel cor mi rodi,
Sul volto ho il tuo pallor, son la tua preda,
Estreme infliggi angoscie a me! mia Dea,
Perchè m'annodi egro così, perchè?!

(con parola sempre più infiammata:)

Forse un immenso spasimo d'amore
È quel che grida in noi, mio pallid'incubo,
E t'ama il Matricida e in lui ti bêi!...
T'affascina del sangue il bel cinabro...
Dammi il tuo morso! estatico l'attendo
E t'offro il labro!!

(poi seguendo collo sguardo le movenze d'Asteria, prosegue:)

Ecco: la Dea si china.
Coglie il monil. Il sen s'ingemma. Bella
Fra i lividi smeraldi!!

Ah! scendi! scendi
Sul sognator de' prodigiosi imeni!
Come sciolta dal ciel cade una stella,
Scendi vêr me, Selène! Ecate! Asteria!
Vago Eòne lunar! Magica Iddia
Dai mille nomi, scendi! ognun di quelli
Sarà un nome d'amor!

Ma immota resti,
Dea degli alti silenzi, al par dell'astro
D'onde tu migri nell'ore incantate.
No..... nel tuo core..... uman sangue non pulsa,
Ma il freddo icore de' Celesti. Guarda!
Io..... rapito dal senso, amor spirando,
Qui giacio.....

(S'è gettato sui gradini dell'altare sempre cogli occhi fissi in Asteria e colle braccia tese verso di lei. Essa rimane immobile presso all'ara colla testa arrovesciata; come irrigidita dall'estasi).

NERONE

Oh! duolo! Una immortal tu sei!
Donna ti voglio e anelante *nei fremiti*
Fieri del bacio!! Ah! ch'io non maledica
La tua Divinità!! *Già il sacrilegio*
Portai su Vesta allor che a forza avvinsi
Rubria, vergine sacra, a piè dell'ara.....
Ma delitto più nuovo e assai più forte
Consumerò!!
. . . .
L'oracol grida invan su me, non temo.
Vedi che inerte giacio agonizzando
Sotto i tuoi piedi... Ah! dammi il bacio... il bacio
Blando.... lento.... che muor col sogno e bea
L'alma.... e dissonna il senso.... Oh! Amore....

La fantasia di chi legge rievoca le tede nuziali accese per l'infamia di Sporo, il sangue di cui si tinse l'altare di Vesta, le ultime parole di Agrippina al sicario. Anche qui è tutto Nerone. È il « cupitor incredibilium » in quel folle sogno dell'imeneo con la Dea. È la vanità del delinquente e del pazzo in quell'ostentato ricordo delle turpi nozze e del sacrilegio e del matricidio, quasi che l'aver violata ogni più pura norma di vita facesse del Cesare un nume degno dell'amore d'un'immortale. È il pervertimento dei sensi in quell'acre desiderio del morso nelle labbra sanguigne, in quella brama di violente ebbrezze struggitrici, in quel pensiero che finge imagini di spasmosa lussuria cercando nella stessa freddezza della dea un incitamento di sapor novo, in quel delirante linguaggio che associa il piacere all'angoscia, l'amore all'agonia.

Pure basta che Asteria si riveli donna, e ogni incanto sensuale

vanisce. Per uno di quei contrasti improvvisi che bizzarramente s'avvicendano nel suo spirito, Nerone, fatto in un sùbito incredulo, or si diletta ad infrangere le imagini che poc'anzi gli inspiravano un religioso timore. Lo sprezzatore delle religioni risorge. Anche riappare il crudele. Già lo udimmo nel primo atto dettar freddamente le sentenze di morte, comprendendo tra i condannati anche Burrhus sol per compiacere a Tigellino, anche Trasea non per altro che per fastidio del volto burbero e accigliato (1). Le pene che egli trova ora per la fanciulla e per Simone rivelano una crudeltà ingegnosa che si compiace di sottili accorgimenti.

NERONE (*a Simon Mago deridendolo*)
O Gran Forza di Dio! (*al Decurione*)
Libero ei sia;
Costor dai ceppi han gloria. (*a Simon Mago*)
O Paracleto!
Già udii narrar di te che t'ergi a volo
Pe' cieli. Ebben, ah! ah! tu volerai
Nel Circo il dì delle Lucarie.

. . . .

NERONE
(*al Decurione, indicando Asteria che s'è riavuta*)
.....Decurione
Questa, degli angui amor, falsarda Erinni,
Nel vivario dei serpi.

A questi comandi Nerone mesce giochi di parole, ironici motti, atroci derisioni. È il beffardo feroce che oltraggia la memoria di Claudio (2), che alla zia ammalata la quale accarezzandogli la barba gli dice: « com'io la vedrò rasa sarò contenta di morire » risponde: « la farò radere tosto » (3), che a Burro promette di mandare un rimedio per la gola e gli manda un veleno (4), che raccomanda ai medici « di curar senza indugio i condannati » significando in tal modo con lugubre scherzo l'atto del tagliar loro le vene (5).

---

(1) TACITO, *Annali*, XVI, 22; SVETONIO, XXIII.
(2) SVETONIO, loc. cit.
(3) SVETONIO, *Vita di Nerone*, XXXIV.
(4) SVETONIO, *Vita di Nerone*, XXXV; TACITO, XIV, 51.
(5) SVETONIO, loc. cit.,

Poi un'altra volta il rétore fatuo trionfa. Nerone à distrutto qualche simulacro, e senz'altro si gloria vittorioso degli Iddii. Sale su l'altare:

NERONE

Or che i Numi son vinti, a me la cetra,
A me l'altar!

(*Gobrias prende dalla mensa una corona d'alloro e gliela porge. Nerone s'incorona. — Gobrias, Tigellino, Terpnos, i Pretoriani si schierano davanti all'altare*).

NERONE

Udite.

TIGELLINO (*agli altri*)

Udite!

NERONE

Io canto.

(*S'atteggia come l'*Apollo Musagete *e incomincia a preludiare*).

Ritroviamo l'artista nel Circo (atto IV); non più, come dianzi, il poeta e il citaredo, — ma l'ordinator di spettacoli e il corego. Con geniale arditezza, Arrigo Boito ritrae il Cesare nello stesso fervore della sua creazione perversa, nell'ansia della rappresentazione. Giochi e supplizi che dovranno tradurre in vive imagini le complicate e violente fantasie della decadenza greca sono opera sua. L'ordine degli spettacoli reca:

“ I gladiatori di Preneste.....
“ Il supplizio di Dirce, pantomima
“ Coi tori e i veltri e *con la morte vera*
“ *Di femine cristiane* „ (pag. 153).

Nerone compare nell'Oppidum mentre si svolge nell'arena il combattimento dei mirmilloni e dei reziari. À la testa cinta dalla corona radiata e i capelli, d'un biondo ramigno, cincinnati su la fronte, arricciati con arte somma, lunghi dietro il collo (1). I suoi calzari son coperti di perle. Porta una piccola mappa verde assicurata alla cintura; tiene tra le dita il suo smeraldo volgendo a torno lo sguardo

(1) « Circa cultum habitumque adeo pudendus ut comam semper in gradus formatam, peregrinatione etiam pone verticem summiserit ». — SVETONIO, *Vita di Nerone*, LI.

incerto de' miopi. Or egli tende l'orecchio alle grida della moltitudine nel Circo. Plaudono le morti sapienti, dileggiano le indotte. Subitamente erompe una voce: « Vogliamo le Dirci! »; altre voci rispondono; il clamore si propaga. « Non odi — dice Nerone a « Tigellino — la plebe che rugge? » e si aggira concitato verso il cripto-portico. Scorto Alituro — l'arcimimo — l'imperatore lo chiama:

Olà, presto, Alituro,
S'affretti la tragedia (*Alituro esce correndo e scompare*).

NERONE

(*ad alcune guardie che sopraggiungono*)
E voi scacciate
Quei gladiatori. Allo spoliario i morti!
Date le Dirci al popolo! Via! Presto!

(*Affaccendato come un ordinatore di spettacoli, chiede a Gobrias ed a Terpnos con grande concitazione*:)

Son pronti i tori? e le funi? e la scena
Del Citerone? e i veltri? e i sagittari?
(*Chiamando con forte voce come ad appello*:)
I personaggi d'Anfione e Zeto!

GOBRIAS (*indicandoli tosto*)

Davanti a te.

(*I due personaggi si presentano: Zeto porta una clava e delle funi. Anfione una cetra*).

NERONE

(*ad Anfione strappandogli la maschera*)
Giù la maschera, Vàlens.
(*strappando la maschera a Zeto*)
Giù la maschera, Cnèo. Si mostri il volto
Di due patrizi pantomimi al sole.
Via presto! In scena! Le Dirci! Le Dirci!

E come il corteo tristissimo giunge, l'imperatore lo contempla con quello stesso avido sguardo con cui scruterà l'agonia di Asteria nel baratro dei serpi (1). Poi, quando, svelata Rubria (alla vista della fanciulla ch'egli à contaminata Nerone non à un fremito: la nomina

(1) Atto V.

prima — ravvisandola — freddamente, poi la deride beffardo) (1), le Dirci s'avviano tra squilli feroci al martirio, il Cesare conduce Alituro e Vàlens davanti al marmo rodiano:

NERONE

A noi!
La Tragedia ne chiama. In scena! In scena!
Balzan già i tori nel Circo! Istrioni!
Questa è l'effigie del supplizio. (*a Vàlens*:)
Guarda!
Tebe una Dirce ed io ne uccido cento.
Cento aspetti ha la scena!
(*Scoppia un altr'urlo formidabile nel Circo*).
Udite! Udite
L'urlo di Roma! *Il gran delirio irrompe!*
Mano alle funi, alle belve, alle donne!
Tutte un Eroe denudator le abbranchi,
Le avvinca nude in groppa al furïale
Nembo de' tauri, ebbre d'orror, fugate
Dai veltri in caccia, irte di dardi, esangui
Belle, riverse, i grembi al sol, nel cerchio
Del concavo smeraldo agonizzanti.

LA PLEBE E GLI ISTRIONI

Gloria a Nerone!

NERONE (*avviandosi al podio*)
Il Mostruoso è il Bello!

Qui è qualche cosa più che l'impeto e la bellezza — a ogni modo mirabili — del verso; è la sovrana virtù della parola che crea.

L'estetica di Nerone è ben questa; il delirio d'una fantasia ebra di sogni violenti, l'arte d'un pazzo atroce e lussurioso — in cui rivivono gli istinti atavici della ferina lotta con la femina, e pel quale le ferite son vivide labbra invitanti ai baci, e sono incitamento al piacere le nude carni straziate ed il sangue.

Ma un più vasto spettacolo si ripromette l'artista, — mille volte sognato nella lettura dei versi di Vergilio e d'Omero. A Tigellino che gli parla della congiura, risponde imperiosamente: « Taci ». Poi lo conduce in disparte:

(1) Atto IV, pag. 173.

NERONE

Astuto Agrigentino e non t'avvedi
Ch'io già tutto sapea? Guai se l'incendio
Tenti stornar ch'il caso m'offre. Guai!

TIGELLINO

Crolli il mondo me morto.

NERONE

No! me vivo,
Me vivo crolli! Abbia l'immenso esodio
Me spettator.

TIGELLINO

E poi?

NERONE

Poi ciò che struggo
Risorge. Il mondo è mio. *Pria di Nerone*
Nessun sapea quanto osar può chi regna.

Qui non bisognano commenti. Noterò solo che il sentimento — tutto neroniano — di questa scena à rilievo da frasi storiche. « In- « superbito dei trionfi » — narra Svetonio — « soleva dire che « nessun principe, prima di lui, aveva conosciuto quanto potera « fare » (1). « Dicendosi in certo discorso familiare ' morto io vada « la terra in fiamme ', ' Anzi ' soggiunse, ' me vivo ' » (2).

Dopo il corego, l'attore. Imaginate l'orribile angoscia d'un artista drammatico cui una strana somiglianza di casi tra il suo passato e la finzione poetica costringa a rivivere su la scena tutti i momenti d'un'ora d'infamia trascorsa. Pure Nerone à scelto non per leggerezza soltanto ma con meditato proposito l'*Orestiade*. Gli è che in lui la fatuità dell'istrione si associa alla lugubre vanità del delinquente folle: egli vuole recare nella rappresentazione il triste privilegio d'una esperienza tanto più rara quanto più scellerata, e s'è inoltre da gran tempo avvezzato a veder sè in Oreste e la propria grandezza nel suo delitto. E osservate: della Trilogia ei sceglie a punto il terzo dramma, dal quale — placate le Furie — l'eroe greco esce non pur libero ma glorificato. Le prime parole

(1) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXXVIII.
(2) Svetonio, *Vita di Nerone*, XXXVII.

ch'egli dovrà dire non sono forse queste: « Regina Athena, io vengo a te, mandato da Loxias. Accogli benigno un infelice, non più reo da che à espiata la colpa »? Anzi non fu nè pur colpa: quando le Erinni gli domanderanno: « Ài tu uccisa la madre? », egli potrà, non senza orgogliosa fierezza, rispondere: « Siami testimone Apollo: *meritamente* l'ò uccisa ». La rappresentazione dell'*Orestiade* dev'essere dunque per il Cesare un altro trionfo, di attore e di eroe, che egli prepara a se stesso.

Ma Nerone — vedemmo — è vile quanto è vano. E allorchè nel coro delle Eumenidi risuona l'urlo « Matricida », la paura, ch'ei credeva vinta dopo l'espiazione per sempre, lo riprende, così violenta ora da travolgerlo negli orrori d'una allucinazione delirante e mostruosa. Dovrebbe rispondere: « Pensi che il suo sangue sia stato senza ragione versato? » (1), e gli prorompe in vece dall'anima il grido:

Atroce Madre!
Fiera murena al mio scettro annodata!

Grido dell'anima, certo, ma che pur s'esprime con una reminiscenza poetica (2) — tanto il retore à piena di frasi letterarie la mente. Dą questo momento il turbine della follia si abbatte sul Matricida. Risorgono nella fantasia di Nerone, ad uno ad uno, i particolari del suo delitto, e una forza invincibile (la stessa che trae i colpevoli sul luogo del maleficio) lo costringe a ridirli tutti. E la scelleratezza rievoca altre infamie, e il delirio non à più tregua (pag. 215-242). E tuttavia osservate: anche nel vaneggiamento, se la ragione è sconvolta, il folle orgoglio del Cesare non si placa: il suo è — per lui — l'immenso dolore d'un immortale; ed egli è ancora ai proprî occhi « un Nume », « un Nume che crea fantasmi », un dio che — turbato — uccide (3).

---

(1) *Eumenidi.* Quella che Nerone recita è, in parte, una riduzione della tragedia eschilèa.

(2) « Certo ella era *una murena* o una vipera che avvelenava tutto ciò che toccava ». Così Oreste nelle *Coefore.*

(3) Asteria, bada! L'insania riarde.
Tu regni sugli spettri ed io li creo!
Bada, è tremendo cader nelle mani
D'un Dio vivente!...

Che la bellezza di una concezione psicologicamente e poeticamente così geniale, come questa della figura di Nerone nel dramma del Boito, sia stata disconosciuta dalla maggior parte dei critici, può parere — ed è certo — assai strano.

Nè io ribatterò le troppe censure.

Parve ai più che l'anima del protagonista fosse dominata da un sentimento unico, mentre è certo in vece che essa si rivela — come vedemmo — nella tragedia non pure in quel più profondo carattere che la fa singolare da ogni altra, ma in tutta la varietà delle complesse e mutevoli attitudini sue.

Si scambiò la paura col rimorso e si volle far colpa ad Arrigo Boito d'aver attribuito a Nerone un sentimento che contraddiceva alla perversità della sua indole; quasi che la lettura del dramma non bastasse a persuadere che il Cesare non è mai pentito — nè pure un istante — del suo delitto.

La voluta freddezza retorica dell'orazione su la tomba di Agrippina fu apposta a manchevolezza del poeta che non sapesse esprimere con imagini convenienti il dolore; ed era in vece accorgimento consapevole di arte sottile e sapiente.

Si credette che un sentimento di pietà persuadesse a Nerone di dar sepoltura alla madre, e si confrontarono i versi del Boito alla divina poesia di Sofocle nell'*Antigone:* paragone assurdo, poi che non la gentilezza del sentimento nè l'affetto inducono il Cesare a quell'atto, ma la superstizione.

L'esagerazione, ricercata a disegno, dei gesti e delle parole di Nerone fu recata a difetto dell'educazione romantica (già, si disse anche questo) di Arrigo Boito. E pure, quanto alla mimica, la consuetudine del recitare enfatico, anche fuor di scena (1), notissima agli studiosi della vita del Cesare — doveva al meno esser tenuta in qualche conto anche da quei critici i quali non avessero ricordato (e non è da credere) i costumi d'un tempo in cui, per non citare che qualche esempio, i patrocinatori conducevano tra alti lai innanzi al giudice i loro clienti in vesti di lutto, coperti il capo di

(1) Anche oggi, che la recitazione è tanto più sobria, gli artisti drammatici si rivelano facilmente all'osservatore per la prontezza e l'abbondanza e l'esagerazione dei gesti.

polvere, o — interrotta l'arringa — stracciavano loro in un súbito impeto la tunica perchè la vista delle cicatrici inducesse a compassione gli astanti, e una patrizia per iscolparsi da un'accusa capitale poteva irrompere seguìta dai consaguinei nel pubblico teatro mentre fervevano i giuochi commovendo gli animi coi disperati atti e coi lamenti. Quanto alle imagini, a persuadere che il Boito era stato sobrio anche troppo, sarebbe bastata la lettura di qualche passo di Seneca o di Lucano. Questo, ad esempio:

Hic nocte coeca gemere ferales deos
Fama est; catenis lucus excussis sonat
Ululantque Manes. Quidquid audire est metus
Illic videtur: errat antiquis vetus
Emissa bustis turba, et insultant loco
Majoris notis monstra. Quin tota solet
Micare flamma silva, et excelsae trabes
Ardent sine igne. Saepe latratu nemus
Trino remugit; saepe simulacris domus
Attonita magnis. Nec dies sedat metum.
Nox propria luco est, et superstitio inferum
In luce media regnat (1).

Il gusto del tetro, la predilezione per un orrido fantastico, l'abuso delle apparizioni di larve e di spettri erano nello stile dei tempi: che se certe aberrazioni della scuola romantica ricordano i peggiori esempi della letteratura decadente latina, non par giusto recarne la causa... ad Arrigo Boito.

Al quale più d'uno volle fare anche, amorevolmente, qualche lezione di storia.

E poi che Nerone, parlando della madre, esclama: « Morì maledicendomi! » si osservò che questo contraddiceva alla verità narrata da Tacito, secondo cui Agrippina « avrebbe pôrto serenamente il ventre di- « cendo al sicario ' qui ferisci '; oltre che la parola e il gesto della male- « dizione sono parola e gesto cristiani ». Veramente, ecco, non parrebbe: il verbo *maledicere* nel senso di imprecare è della latinità classica (*maledicere alicui* à Cicerone, e Plinio — siamo ai tempi di Nerone — à il participio *maledictum*); e in questo significato a punto

(1) SENECA, *Tieste*, versi 666-675.

l'usa il Matricida nella tragedia. Nè la frase riferita da Tacito, che a ogni modo a serenità non accenna (il « serenamente » è un'aggiunta assai libera del commentatore) toglie chè il Cesare potesse credere che a lui avesse imprecato in pensiero Agrippina morendo. Del resto nell'*Octavia* — opera d'un imitatore di Seneca — le parole dell'Augusta sono così riportate: « *Hic est, hic est foediendus, monstrum qui qui tale tulit* ». Ora ciò che fu lecito al tragedo antico, in tempi in cui il ricordo del delitto era vivo, dovrà esser vietato al moderno per l'autorità d'un racconto storico interpretato a capriccio?

Anche si disse che « pontefice massimo della religione trionfale » Nerone non poteva tremare « davanti a un Mago celebrante inesprimibili riti ». Ma l'esser pontefice massimo della religione trionfale (chiamiamola pure, se vi piace, così) non impedì a Nerone di « tremare per tutte le sue membra », assalito da improvviso sbigottimento nel tempio di Vesta ov'erasi recato per pregare propizia la dea alla sua gita in Egitto (1).

« Il ricordo del delitto » — si aggiunse — « non dette mai a « Nerone il terrore che il Boito gli attribuisce da principio per la « supposizione che Roma, il Senato e la plebe lo accolgano con fieri « propositi di vendetta ». Ecco: di fieri propositi di vendetta Nerone nella tragedia non parla; dice, dubitoso tuttavia e tremante:

Se rivarco le mura a chi mi volgo,
Al Senato o alla plebe?

e le parole rendono esattamente la narrazione di Tacito: « *Tamen* « cunctari in oppidis Campaniae quonam modo urbem ingrederetur, « an obsequium Senatus, an studia plebis repererit *anxius* » (2).

In fine la verità storica parve anche tradita in danno di un poeta insigne — Lucano — che il Boito pone tra i familiari del Cesare nel convito dell'ultimo atto: « tale non fu » — si sentenziò — « l'uomo che poetò e morì da filosofo ». Mi dispiace per i dilettanti della sentimentalità poetica: Marco Anneo Lucano fu proprio tale. Celebrò le *virtù singolari di Nerone*, da cui fu nominato questore, poi augure. Proibitogli di legger versi in pubblico, se ne risentì

(1) Tacito, *Annali*, libro XV, 36.
(2) Tacito, *Annali*, XIV, 13.

profondamente, lanciò epigrammi contro l'imperatore e prese parte alla congiura dei Pisoni. Condannato a morte, si mostrò altrettanto vigliacco quanto era stato violento; pianse ai piedi del Cesare, pregò gli fosse risparmiata la vita, trascorse sino a macchiarsi dell'infamia più turpe accusando, per salvar sè stesso, la madre. Nè la stoica morte può cancellare queste vergogne.

Ma io avevo promesso di non ribattere le censure. Basta, dunque — non è vero?

***

Ed ora dovrei parlare della forma letteraria.

Ma qualche cosa già ne ò detto esaminando i rapporti che nella tragedia del Boito la poesia à con le altre arti. E poi, tra i lettori della *Rivista* quanti mi avranno seguìto fin qui? Sarò dunque, anche per amor dei pochi che rimangono, brevissimo.

« Un style dramatique » — scrive il Sainte-Beuve — « c'est « quelque chose de vif, d'entrecoupé, qui se déploie et se brise, qui « monte et redescend, *qui change sans effort en passant d'un per-* « *sonnage à l'autre, et varie dans le même personnage selon les* « *moments de la passion* ». E tale a punto, ricco, vivo, pieghevole è lo stile del *Nerone.* Una semplicità soavissima (già ne vedemmo gli esempi) perennemente informa il linguaggio de' cristiani. Pomposo in vece e fastoso, scintillante d'imagini e adorno e sovraccarico di risonanze e di rime — come di rabeschi e di gemme una stoffa sontuosa — è il discorso del Mago. Come in questo passo della *Tentazione:*

S'avanza una gran *nube*
Di *turbe*. Echeggian trïonfali *tube*.
È il matricida, ei vien col suo corteo
D'istrioni e d'Eumenidi all'assalto
Del mondo reo.
Per te, per *te* fulgida un'ora ascende!
Dammi la *fè* che spiri e quella Grazia
Che sol l'impronta di tue palme accende
E afferriamo quest'ora!
. . . .
Guarda quaggiù: Pel sangue che l'inonda

L'arca d'oro di Cesare sprofonda,
Furibonda ruina e precipizio;
Plebi nefande confuse nel vizio
Plaudono a Roma che canta e che crolla.
Tremano tutti: Cesare, la folla,
Le *coorti*. Fischiò negli angiporti
Già il greculo *rubel*. Cadono i morti
Nel Circo e cadon nel triclinio i vivi
E i Numi in *ciel!* Con me su quei captivi
Del fango e della porpora distendi
Le tue *mani*, la tua Magìa mi vendi;
Due *Sovraumani* vedrà il mondo allor!
Vendi i prodigi tuoi, t'offro dell'or.

E mentre tutta fantasiosa e fiorita d'orientali vaghezze è la parola d'Asteria, mirabilmente varia ad ora ad ora risuona quella del Cesare: quando imperiosa e recisa, quando incomposta e violenta, quando compiacentesi nelle ambagi d'uno stil ricercato ed ornato — ambizioso di sottili eleganze, di artifici retorici, di parole rare e preziose. Per questo riguardo molto giovò ad Arrigo Boito lo studio (che ogni pagina del suo lavoro rivela profondo) de' corrotti scrittori vissuti nell'età di Nerone. Lo scolare di Seneca, quando il capriccio o l'impeto della passione non lo fa dimentico dell'educazione letteraria (quando l'oblia, la sua natura prorompe — e pur ne vedemmo esempi moltissimi — in una estrema, persin brutale talora, vivacità di linguaggio), si esprime veramente nelle forme che la letteratura de' suoi tempi ebbe più care. Disdegna allora la frase che corre immediata all'idea, e si gingilla nelle pompe di un'enfasi pretenziosa e studiata. Chiama « labbra delle ferite della terra » i solchi (pag. 12), « vivente lorica » il gruppo di serpi che Asteria à avvolti in torno al collo (pag. 97); prega che la dea discenda fino a lui

Come sciolta dal ciel cade una stella,

paragona a « spiranti anime » le luci oscillanti de' ceri (pag. 101); volendo significare (un pensiero, come vedete, assai comune) che la parola della fanciulla trova un'intima rispondenza nel suo core, cerca un'imagine remota nei « suoni de' bronzi echèi » (pag. 98); si diletta di giochi di parole: *icore* e *core* (pag. 99), *astri* ed *atri* (pag. 232); persegue epiteti strani e inconsueti: « nefario orrore »

(pag. 101), « ebrioso compare » (pag. 106), « immenso esodio » (pag. 166), « falsarda erinni » (pag. 108), « volto inalbato dall'estasi » (pag. 232),... e così via.

Or tutta questa varietà di espressioni (a pena l'ò potuta accennare perchè m'affretto alla fine) à efficace rilievo dalla varietà — pur grandissima — de' ritmi. Poi che nell'opera di Arrigo Boito la metrica è creata sempre, in ogni sua forma, non dal capriccio del poeta o del musicista, ma dalla qualità stessa e dall'intimo del sentimento e del pensiero.

Così era nella tragedia greca. Vedete nell'*Agamennone* la scena di Cassandra. Due momenti diversi della passione, impetuosa prima e incomposta, poi raccolta e riflessa; e — correlativamente — due forme. E tutte le gradazioni in queste forme. Da prima quattro coppie di strofi offrenti la vicenda del canto e della declamazione misurata: alle grida della Veggente il corifeo risponde freddamente in due trimetri. Poi la regolarità della composizione metrica si turba: atterrito dalla insistenza della profezia, il Coro incomincia a commoversi, e il distico è seguito da versi cantati. In fine, come il delirio di Cassandra accenna a placarsi, pur continuando a significare nel canto la sua visione, essa fa seguire la monodia da due versi declamati; e la recitazione passa dal Coro alla Veggente. Quindi si svolge — terribilmente lucida e calma — la predizione in trimetri. — Vedete, ancora, come nei *Sette a Tebe* il terrore delle vergini si esprima nel ritmo ineguale dei versi docmiachi; come nel *Jone* la vicenda dei suoni accompagni il lamento di Creusa rivelante la violenza patita dall'amante divino poi prorompente nelle imprecazioni contro il seduttore — insensibile, nella sua serenità olimpica, alla disperazione della donna che à tradito; come nelle *Supplici* il compianto funereo assuma a volta a volta la forma corale, la forma del *commos*, la forma del canto alterno nei semicori delle madri e dei fanciulli. E potrei prodigare gli esempi. L'infinita varietà de' ritmi trovati dai poeti lirici risfolgorò nel dramma di Eschilo, di Sofocle e di Euripide: l'anapesto di Tirteo misurò il passo degli Eupatridi; il dattilo grave e pomposo degli innografi esaltò Dario tornante dal regno dei morti a confortar di suo consiglio la propria stirpe umiliata; nella melodia triste del treno si effuse il presentimento dei Persiani serbati all'onta di Salamina; e a ogni più vario atteggiarsi del metro diè norma sempre la volubile necessità dell'azione.

Così è, del pari, nell'opera di Riccardo Wagner. Nella *Trilogia* e ne' *Maestri Cantori*, nel *Tristano* e nel *Parsifal* le forme metriche sorsero a un tempo stesso con l'imagine e col pensiero. E non per altro se non perchè tutti i sentimenti vi si avvicendano, noi vi scorgiamo prodigati tutti i modi della poesia: e versi rimati e versi assonanti succedere a versi regolati dalle tesi e dalle arsi, e i ritmi ascendenti alternarsi ai ritmi discendenti, e le dipodie alle tripodie, e ai decasillabi i dodecasillabi; e l'allitterazione, or fuggevole e irregolare, or prolungata e ostinata, suscitare ad ora ad ora dalle parole somiglianze di concetti e contrasti; e dove più languido e molle si effonde l'affetto ivi fiorire ricchissima la lusinga della rima. Vedete come nella strofe di Parsifal si ripercotano i suoni che il Puro Folle à poc'anzi appreso dal linguaggio delle Seduttrici. Vedete come all'imprecazione di Brunilde accresca violenza l'allitterazione ostinata della consonante più aspra. Vedete come la canzone di Segfried, ingenua splendida rude, appaja tutta regolata dal ritmo stesso del lavoro a cui attende, gioivo, l'eroe. Vedete..... Ma non posso, dicevo, troppo indugiare negli esempi.

E così è ancora in questo *Nerone*, ove l'endecasillabo sciolto — usato dal Boito nel dialogo discorsivo, come il trimetro giambico e il tetrametro trocaico dai tragici greci — cede via via ne' momenti più lirici ai ritmi agili rapidi brevi, ai settenari e ai quinari, e alle strofe animate mosse irrompenti ove la passione più incalza; e le più varie forme si disegnano, persistono, si dissolvono, si ricompongono, mutevoli e ricche come la stessa visione del poeta.

Aggiungete che mentre il linguaggio de' cristiani suona sempre in quel verso sillabico e rimato che ebbe poi dagli inni della liturgia nova le prime forme regolari, i personaggi del paganesimo — Nerone in ispecie — si valgono per contro unicamente dello sciolto o del verso armonizzato di antichi ritmi.

E in proposito di questa ritrovata armonia, so che alcuni..... come dire?..... alcuni (diciamo così) professori di metrica si son data vana faccenda per iscoprire le lunghe e le brevi negli esametri e nei trimetri del *Nerone*.

Pace, austeri intelletti!

non si trattava di questo. Se Arrigo Boito si scostò dall'esempio del nostro lirico più grande, le cui odi riproducono il suono dei versi

greci e latini letti secondo l'accento grammaticale, non si smarrì nè anche a cercare, come già il Tolomei e la sua scuola in Italia e gli scrittori della *Plejade* in Francia, le arbitrarie leggi di una *quantità* di cui le lingue moderne àn perduta ogni traccia. Fece ciò che i poeti moderni inglesi e tedeschi avevan fatto: prese, cioè, a fondamento della quantità l'accento della parola, e sostituì la sillaba accentata all'arsi, l'àtona alla tesi. « Tutti sanno » — scriveva nel 1878 Giuseppe Chiarini (non so se tutti veramente *sapessero* allora, certo oggi molti àn dimenticato) « che i metri classici, particolar« mente l'esametro, sono da oltre un secolo adoperati in Germania; « e forse per ciò alcuni han creduto erroneamente che la lingua te« desca sia quantitativa al modo della greca e della latina. S'inse« gnano, è vero, nei trattati di metrica tedesca le regole per distin« guere la quantità delle sillabe; ma questa quantità ha poco o niente « che fare con l'antica, ha poco o nessun valore nel verso, il cui ritmo « riposa unicamente sull'accento. Anche i versi di metro antico sono « nella lingua tedesca versi ritmici, in quanto la loro armonia risulta « dagli accenti della parola, non dalla quantità; e sono formati con « le regole medesime praticate dagli inglesi i quali le appresero forse « da loro. Chi apre un libro di metrica inglese o tedesca, e ci trova « la stessa nomenclatura de' trattati di metrica classica antica, s'in« ganna a partito se argomenta da ciò che un giambo o un trocheo « inglese o tedesco siano la medesima cosa che un giambo o trocheo « greco o latino. In questo la quantità è indipendente dall'accento, « in quello è determinata sopra tutto dall'accento ». Erano apparse allora (o primavera italica così presto vanita!) le prime *Odi Barbare;* e il Chiarini aggiungeva: « Si può scommettere cento contro « uno che, se il Carducci nel comporre i metri delle sue *Odi* avesse « seguito il sistema tedesco e fosse riuscito a riprodurre la metrica « antica con la fedeltà maggiore possibile in una lingua moderna, la « più gran parte dei lettori italiani (e ci metto anche quelli che « hanno studiato tanto quanto un po' di latino nelle scuole, anzi ce « li metto per primi) avrebbe giudicato i suoi versi molto più bar« bari che non quelli delle *Odi Barbare.* Ma questo non conta. Io « sento gli ostacoli immensi da vincere per rendere accettabili agli « orecchi italiani altre armonie di verso da quelle cui sono assue« fatti; sento altre difficoltà grandi e non poche che dovrebbe affron-

« tare chi volesse riprodurre più esattamente nella nostra lingua, col
« metodo dei tedeschi, la metrica antica; sento quanto in cotesto
« metodo c'è d'incerto per la questione, non ancora definita, delle arsi
« principali e delle secondarie nel verso latino; e ciò non pertanto
« credo che la cosa, almeno per alcuni metri, non sia impossibile,
« credo anzi che sarebbe utile e bello il tentarla » (1).

E la tentava il Carducci stesso in una sua lirica (« *Nevicata* »), poi esso il Chiarini, e il Mazzoni, e il Fraccaroli, e il Morici, e altri e altri. E la tenta oggi, in una più vasta opera, Arrigo Boito.

Le norme da lui seguite si possono compendiare così:

I. Del verso antico son serbati il numero dei piedi, la regolare vicenda delle arsi e delle tesi, e la cesura.

II. Dove cadono in quello le arsi principali, cade nel verso italiano un accento acuto, o un grave de' più segnalati.

III. Le sillabe che nel verso greco e nel latino sono in tesi, sono prive d'accento nell'italiano o ànno al più l'accento grave se quella in arsi à l'acuto.

Ecco alcuni esempi.

Gli *esametri* del Boito ànno quasi tutti la cesura *semiquinaria* (πενθημιμερής) — dopo l'arsi del terzo piede; come questo:

L'ébra Mi mállone | *giá* || *dié* | *fiáto alla* | *Bácchica* | *trómba* (2)

che riproduce, esattamente, la melodia del greco

Μῆνιν ἄ | ειδε θε | ά || Πη | ληϊά | δεω Ἀχι | λῆος

(⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ || – | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑)

letto secondo gli accenti ritmici.

E il Boito li intrecciò ne' più diversi modi: ne fece di tutti dattili (salvo l'ultimo piede) come questo:

Évïon | grídano ed | Évïon | l'éco re|móta ri|spónde:

variò la vicenda dei gruppi bisillabi e trisillabi, come in questi altri:

Sótto il se|céspite | stá || già il | táuro ne' | céppi su|pérbo.

Dóma un | giógo di | fiór || la | línce le | Ménadi ar|dénti.

---

(1) Giuseppe Chiarini, *I critici italiani e le prime Odi Barbare.*

(2) Segno con l'accento le sillabe in arsi, lascio senza accento quelle in tesi.

Cánta | l'óde d'a|mór || non | príma u|díta dal | móndo.
Quí le | trássi | dóve | sténde || Róma sue | tómbe (1).
Áve Ne|róne a | nói || tua | liéta | stélla ri|fúlga.
Úna Ve|stále a giu|rár || non s'a|stringe. Per | Gióve;

intese in somma con ogni più sottile artificio ad ottener la ricchezza de' suoni che gli antichi avevano raggiunta in questo meraviglioso lor metro.

Nella traduzione dell' Ode di Saffo, la *tetrapodia logaedica* con anacrusi

⏑ | ´⏑⏑ | ´⏑ ` ⏑

fu resa con perfetta rispondenza d'accenti ritmici: le arsi e le tesi del verso

δε | δυκε μεν | ἀσελάννα (2)

si ritrovano esattamente in questo vaghissimo:

La | lúna e le | sétte stélle

e negli altri che seguono:

tra|móntano | lúngo il máre
giá | l'óra ane|láta fúgge
ed | ío soli|tária piángo (3).

E il trimetro giambico

⏑ ´ ⏑ ` | ⏑ ´ ⏑ ` | ⏑ ´ ⏑ ⏓

rivisse — talora con la cesura semiquinaria (dopo la terza tesi) —

(Su té quell'ín|no || ché incaté|na l'ánime)

— talora con la cesura semisettenaria (dopo la quarta tesi)

(Mi nárra có|me uccísa || fú|. Con quésta mán)

---

(1) In questo esametro la cesura è posta dopo il quarto piede (βουκολική).

(2) Saffo, frammento 52.

(3) L'indole della nostra lingua (e l'osservazione vale anche per il trimetro giambico e il tetrametro trocaico di cui dirò subito) non consentì al Boito di far distinzioni tra arsi principali e arsi secondarie. Tutte le arsi — così le principali come le secondarie — vennero rese con l'accento ritmico. La distinzione potrà ristabilirla la musica facendo cadere sulle principali il *tempo forte*.

più spesso senza cesura — nei versi tradotti da Eschilo che Nerone recita nel quinto atto. Eccone alcuni:

EUMENIDI

" Oréste! Oré|ste! Uccísa hai tú | la mádre!

ORESTE

Sí.

EUMENIDI

" Mi nárra có|me uccísa fú. |

ORESTE

Con quésta mán,

" Con quést'acú|to gládio.

EUMENIDI

Né | ti pénti?

ORESTE

Nó.|

EUMENIDI

" Eppúr a té | die' víta.

ORESTE

Quín|di giústa fu

" Sua morte ".

Ed ecco in fine il *tetrametro trocaico catalettico* con la dieresi dopo il primo dimetro

´ ˘ ` ˘ | ´ ˘ ` ˘ ‖ ´ ˘ ` ˘ | ´ ˘

(come nell'esempio:

ἐμφέρην ἔ|χοισα μορφαν‖Κλῆϊς ἀνα|πάτα (1)).

nel dialogo di Simone e di Gobrias nell'atto terzo:

SIMON MAGO

Rícomíncia il | túo laménto). ||

GOBRIAS

Àh! Pietà d'un | ciéco!

---

(1) Saffo, frammento 85.

SIMON MAGO

(Ór t'inóltra | lénto, lénto || cámminándo | méco.

GOBRIAS

Scérno dúe fi|gúre umáne || chiúse in brúno am|mánto.

SIMON MAGO

Sénto un suón di | vóci arcáne. || Tórna al tuó com|piánto.

Nè a questa ricchezza di suoni si stette pago il Boito. Tentò l'*allitterazione*, di cui nella lingua nostra erano già esempi (ne diè dei bellissimi il Parini — come questo:

Lieve lieve per l'aere lambendo);

alla *rima al mezzo* — così cara ne' versi de' dugentisti e del Petrarca — aggiunse la rima iniziale; e seppe anche trovare intrecciamenti novi di ritmi diversi in una stessa melodia, serbando a un tempo, or in fuggevoli risonanze or in serie ordinate di strofi, i suoni dell'endecasillabo e del settenario.

Così in questi versi:

Tremano tutti: Cesare la folla
Le coorti: fischiò negli angiporti
Già il greculo rubel . . . . .
. . . . Con me su que' captivi
Del fango e della porpora distendi
Le tua mani, la tua Magia mi vendi (1).
. . . .
. . . .
Sul volto ho il tuo pallor, son la tua preda.
Estreme infliggi angoscie a me! Mia dea,
Perchè m'annodi egro così, perchè?

(1) Atto I, pag. 39. Eccoli in settenari:
Tremano tutti: Cesare
La folla le coorti,
Fischiò negli angiporti
Già il greculo rubel.
Con me su quei captivi
Distendi le tue mani,
La tua Magia mi vendi.

Forse un immenso spasimo d'amore
È quel che grida in noi, mio pallid'incubo
E t'ama il Matricida e in lui ti bei.
T'affascina del sangue il bel cinabro.
Dammi il tuo morso! estetico l'attendo
E t'offro il labro (1).

E così questi altri: i più belli, forse, che abbia composto il Boito, e tra i più eletti, certo, della lirica nostra moderna:

RUBRIA

Narrami ancora, mentre m'addormento,
Del mar di Tiberiade, tranquilla
Onda che varca in Galilea...

FANUÈL *(quasi cullandola)*

Laggiù,
Fra i giunchi di Genèsareth, oscilla
Ancor la barca ove pregò Gesù.
Quella cadenza placida di cuna
Invita a stormi i bimbi sulla prora...
Dormi quieta, dormi.

RUBRIA *(con un fil di voce)*

Ancòra... ancòra.

FANUÈL

Lenta salìa dal Libano la luna,
Era quell'ora in cui sorgon gl'incanti...

---

(1) Atto II, pag. 98.
Suonano in settenari così:

Sul volto ho il tuo pallor,
Son la tua preda: estreme
infliggi angoscie a me!
Mia dea, perchè m'annodi
Egro così, perchè?
Forse un immenso spasimo
D'amore è quel che grida
In noi, mio palld'incubo!
E t'ama il Matricida
E in lui ti bèi. T'affascina
Del sangue il bel cinabro.
Dammi il tuo morso! Estatico
L'attendo e t'offro il labro.

RUBRIA

Ancòra... ancòra...

FANUÈL

Uscian le turbe erranti
Per la lunare aurora; udiasi allor,
Nel vespero, vagar parole pie
Di pace e voci oranti...

RUBRIA

Amore! Amor!

FANUÈL

E per le vie di Màgdala, fra i fior,
Cantare infanti e sospirar Marie (1).

---

(1) Atto IV, pag. 193.
Sono, pur in settenari (parte accoppiati), vaghissimi:

RUBRIA

. . . .
Del mar di Tiberiade tranquilla onda che varca
In Galilea...

FANUÈL

Laggiù,
Fra i giunchi di Genèzareth, oscilla ancor la barca
Ove pregò Gesù.
Quella cadenza placida di cuna invita a stormi
I bimbi sulla prora. Dormi quïeta, dormi.
Lenta salìa dal Libano la luna; era quell'ora
In cui sorgon gli incanti.

RUBRIA

Ancòra... ancòra...

FANUÈL

Uscian le turbe erranti per la lunare aurora;
Udiasi allor nel vespero vagar parole pie
Di pace e voci oranti.
E per le vie di Màgdala, fra i fior cantare infanti
E sospirar Marie.

***

E così, concludendo...

No; concluderemo poi, quando ci sarà nota la musica.

Pedanti amici e nemici, riprenderemo allora — vi do fin da oggi convegno — la nostra cicalata or interrotta. Volete?

Romualdo Giani.

GIURISPRUDENZA TEATRALE

I PALCHETTISTI DEL TEATRO VITTORIO EMANUELE II
CONTRO IL COMUNE DI RIMINI

(Trib. civ. di Forlì, 10-15 maggio 1901).

Fatto e vicende della causa.

Coll'ingegno dell'architetto Poletti e col denaro del pubblico, costruivasi, or sono cinquant'anni, dal Municipio di Rimini un Teatro monumentale che fu poi, dopo il risorgimento d'Italia, dedicato al nome di Vittorio Emanuele II.

Nel 1856, avvicinandosi il momento dell'inaugurazione ed essendosi dal Municipio stabilito di vendere la maggior parte dei palchi al doppio scopo di sollevarsi alquanto dall'ingenti spese sopportate e di procurare anche col contributo dei palchettisti nelle spese annue degli spettacoli una congrua dotazione, costituivasi una specie di società dei condomini palchettisti, ed a norma dei rapporti fra loro, si formava in data 10 settembre di quell'anno uno Statuto o Regolamento che ebbe vita fino al 25 aprile 1900, giorno in cui si deliberarono dalla società importanti modifiche, delle quali è opportuno riferire il tenore:

Gli articoli 1° e 2° premettono che il fabbricato del teatro è di ragione del Municipio, e che i palchi coi relativi camerini sono degli acquirenti o condomini con divieto di qualsiasi innovazione.

3° e 4°. — Riguardano le adunanze dei palchettisti, che si dichiarano valide se interviene la metà dei condomini, e nella terza convocazione qualunque sia il numero degli intervenuti.

7° — Ogni palchettista avrà altrettanti voti quanti saranno i palchi di sua ragione; ed il Sindaco, o chi ne fa le veci, avrà cinque voti, in corrispondenza dei cinque palchi prescritti dallo stesso Comune per le rappresentanze.

10° — Le deliberazioni in seduta saranno prese dai condomini a pluralità di voti a scrutinio segreto, e saranno obbligatorie per tutti i palchettisti sebbene non intervenuti, qualunque ne sia l'oggetto.

18° — La dote del teatro è formata dal contributo annuo dei palchettisti, di un'annua assegnazione in contante per parte del Municipio (da votarsi ed assegnarsi dal generale Consiglio nella circostanza in cui formasi la tabella preventiva dell'annata), ed anche dalle corrisposte d'affitto di quei palchi che dopo l'esperimento d'asta rimanessero invenduti.

Successivamente è detto che il contributo dei palchettisti sia riscosso dall'Esattore comunale col procedimento di *mano regia*; che tutti i pagamenti si facciano con mandati da emettersi dall'Amministrazione comunale; che il Municipio curi l'affitto dei palchi invenduti, ed il prodotto aumenti la dote per lo spettacolo, e che non riuscendo l'affitto, si cedano all'impresa.

Le aste diedero per risultato la vendita di 58 palchi, sei rimasero invenduti, cioè di proprietà del Municipio insieme a tutto il resto del fabbricato, come si è detto sopra, ed ai cinque palchi riservatisi per comodo delle rappresentanze comunale, governativa e militare. — Di seguito altri 15 palchi ritornavano in proprietà del Comune per cessione fatta da palchettisti, che preferirono disfarsene per non sottostare al pagamento del contributo e delle tasse relative, restando il teatro per lo più chiuso, od aprendosi con spettacoli meschini.

Nel 1899 deliberandosi sulla proposta d'un contributo per un decoroso spettacolo musicale nella stagione estiva, si convenne dai condomini di apportare modificazioni al Regolamento, e di ciò si incaricò una Commissione con mandato di riferire nel 1900.

Di fatto l'adunanza 25 aprile 1900 coll'intervento di 27 palchettisti si teneva per deliberare sulle modificazioni al Regolamento e sul contributo per spettacolo in musica nella stagione estiva.

In quella seduta si approvarono le modificazioni allo Statuto, delle quali ora giova solo ricordare quella dell'art. 7, per cui si apportò limitazione al numero dei voti spettanti ai proprietari di più palchi fissandolo a due, tanto pel Sindaco che per qualsiasi altro privato.

La discussione sul secondo oggetto che era all'ordine del giorno fu rinviata al 28 aprile; e fu aperta con 28 intervenuti.

Dopo la discussione, essendosi dal Sindaco dichiarato che intendeva disporre di voti 26 in base al disposto dell'art. 7 del Regolamento vecchio per essere il Municipio proprietario di 26 palchi, quindici dei condomini abbandonarono la sala delle adunanze.

Rimasero 12, oltre al Sindaco che votò con 26 voti: l'esito della votazione fu di 37 voti favorevoli al proposto concorso di L. 5000 per lo spettacolo del 1900, essendosi astenuto dal votare uno dei presenti.

Il Consiglio comunale, nella seduta 8 maggio 1900, approvava l'operato del Sindaco nell'adunanza dei palchettisti del 28 aprile, e riconoscendo l'obbligo nei palchettisti di contribuire allo spettacolo musicale nella misura stabilita nell'adunanza stessa, dava facoltà alla Giunta di provvedere per il reparto e di concedere la dote.

Ai palchettisti dissidenti, che avevano per lettera protestato, fu data partecipazione della deliberazione consigliare.

Apertosi il teatro con spettacolo d'opera, i palchettisti dissidenti in data 4 agosto notificavano al Sindaco una protesta dichiarando di voler far uso dei palchi anche durante *l'attuale spettacolo in musica*, senza che tale fatto suonasse approvazione alla deliberazione suddetta.

Terminato poi il corso delle rappresentazioni, e dopo aver pagato metà del contributo, protestando però di ciò fare unicamente per evitare atti esecutivi, fecero notificare in data 26 agosto un atto di citazione al Sindaco ed altri 11 soci votanti nell'adunanza 28 aprile 1900, per comparire davanti al Tribunale di Forlì, chiedendo dichiararsi nulla la deliberazione suddetta, e parimenti priva d'ogni efficacia per gli effetti del pagamento del contributo teatrale la conforme deliberazione 8 maggio 1900 del Consiglio comunale di Rimini, e conseguentemente non tenuti ed obbligati essi istanti e gli altri palchettisti non intervenuti, al pagamento della proporzionale quota ripartita sulla somma di L. 5000 e deliberata nella suddetta illegale adunanza, con la condanna solidale dei convenuti alle spese del giudizio.

Dai convenuti si sollevarono anzitutto eccezioni pregiudiziali; in merito si concluse per ottenere tenuti i palchettisti dissidenti a pagare le stesse quote di contributo, in quanto avevano usato, e nonostante le proteste, del loro palco, e si erano perciò in tale modo avvantaggiati indebitamente degli spettacoli.

***

Il Tribunale di Forlì, prima di entrare nel merito delle questioni sollevate, giustamente ha osservato che conveniva definire l'indole e gli scopi della Società dei condomini palchettisti, per inferirne quali norme erano da assumersi per la definizione della controversia.

« Non è neppure il caso, osserva la sentenza, di soffermarsi ad « esaminare se sia una Società commerciale, ed è anche manifesto « che non è una comunione di beni quell'aggregato di piccole pro- « prietà, in cui si potrà ravvisare una specie di finalità comune, ma « dove ciascun palco resta di assoluta proprietà ed uso individuale « coi diritti ed obblighi inerenti.

« Del pari esulano gli estremi della *società civile* nel senso giu- « ridico della parola qual'è disciplinata dalle disposizioni del titolo X, « capo I del Codice civile, difettando i due requisiti della comunione « e del guadagno.

« Si tratta invece d'una società *sui generis* che si è formata allo « scopo di procurare in un sol vantaggio morale e materiale dei « soci, coll'uso proficuo e naturale delle singole proprietà aggregate, « anche il decoro, il diletto e l'educazione artistica della cittadinanza, « per mezzo di convenienti spettacoli musicali.

« Simili società possono dirsi *extra legem*, nel senso che alle stesse « la Legge non ha dato norme, ma vanno disciplinate e governate « nel loro svolgimento dagli statuti e regolamenti che i soci si sono « liberamente dati. Il Regolamento approvato e accettato da tutti i « membri dell'Associazione, ne costituisce la legge, essendo una specie « di convenzione, che come tutte le convenzioni tien luogo di legge « tra le parti, quando riunisca i caratteri essenziali voluti dal Co- « dice civile.

« E non si deve dimenticare ciò che la giurisprudenza è venuta « affermando in ordine alle controversie sorte tra i soci di tali società,

« che cioè i Tribunali ordinari non possano essere consultati allorchè
« si tratta di amministrazione interna e di interpretazione o modi-
« ficazione di regolamento, ma solo allorquando vi sia questione di
« proprietà, di attacco al diritto patrimoniale, potendosi in casi simili
« giudicare sulla regolarità della deliberazione da cui un socio o più
« soci derivano la lesione di un loro diritto patrimoniale ».

Venendo poi, dopo aver rigettato le eccezioni pregiudiziali sollevate dal Comune di Rimini, alla questione di merito, il Tribunale ha ritenuto la irregolarità della votazione per mancanza del numero legale, e ciò tanto coll'applicazione del vecchio che del nuovo Regolamento approvato nella precedente seduta del 25 aprile.

Restando nell'applicazione del Regolamento vecchio, tutta la questione verteva sulla interpretazione dell'articolo 7 soprariferito.

Il Sindaco (e con lui gli altri undici votanti) aveva ritenuto di poter disporre di 26 voti, o quanto meno di 21, quanti sarebbero i palchi di proprietà del Municipio.

Si sosteneva dai convenuti che altro erano i palchi *invenduti*, altro i palchi *ritornati*, ma la sentenza ha rigettato questa distinzione considerando che tanto gli uni che gli altri erano di proprietà municipale, e al Sindaco non potevano in ogni modo, per l'articolo 7 dello Statuto, spettare più di cinque voti, per quanti palchi potessero restare invenduti e di proprietà municipale.

Applicando poi il regolamento nuovo, ossia le modificazioni apportate al vecchio nella seduta del 25 aprile, il numero dei votanti nella seduta del 28 aprile si assottigliava ancor più, poichè al Sindaco, come ad ogni altro proprietario di più palchi, erano stati riservati due voti soltanto.

Restava da combattere un'ultima eccezione, sostenendo i convenuti che i palchettisti, avendo usato dei palchi durante gli spettacoli, avevano con ciò ratificato il deliberato che ora impugnavano. Ma evidentemente di ratifica non si poteva parlare dal momento che essi avevano protestato contro le deliberazioni.

Quanto al fatto del loro intervento agli spettacoli, che era stato messo a base della riconvenzionale dai convenuti, la sentenza pur non riconoscendo che a questa si attagliasse la figura della *negotiorum gestio* nè l'*actio mandati directa*, in quanto queste non potevano sussistere di fronte alle proteste dei palchettisti, ha ritenuto però che

non si potesse negare al Municipio l'esperimento dell'azione *de in rem verso*, in quanto nel caso ne ricorrevano gli estremi.

Giova riportare estesamente quella parte della sentenza che a questo punto importante si riferisce. Dopo avere con molta dottrina esposto la teorica dell'*actio de in rem verso* per determinarne gli estremi, la sentenza prosegue: « L'impresa cittadina non avrebbe aperto il « Teatro V. E. a decoroso spettacolo musicale, se non otteneva dal « Comune e dalla Società dei palchettisti una dotazione di L. 8000, « quale somma fu versata dal Comune nella convinzione di esigerla « poi dai palchettisti per la loro quota.

« Ora se il Municipio non avesse rimborso alcuno di ciò che ha « erogato pei palchettisti, niun dubbio che la cassa comunale ne « subirebbe danno.

« D'altro lato, per il fatto dell'apertura del Teatro a decoroso spet- « tacolo, i palchettisti tutti hanno risentito un vantaggio o morale o « materiale, perchè hanno potuto godere lo spettacolo colle famiglie, « o lucrare affittando il palco, ciò che non sarebbe avvenuto se il « Teatro restava chiuso, come i dissidenti avrebbero dimostrato di « volere colle loro proteste dirette al Municipio perchè non desse « esecuzione alla deliberazione 28 aprile.

« Ricorrono dunque i due estremi del vantaggio da una parte e « corrispondente danno dall'altra, che fanno luogo all'esercizio del- « l'azione *de in rem verso* che vuole ristabilito l'*equilibrio* tra le parti.

« Ma si obbietta dagli attori che non può parlarsi di vantaggio « indebito allorchè si usa del proprio diritto, come avrebbero fatto « i palchettisti coll'usare del loro palco; e in appoggio alla loro ecce- « zione citano il trattato dell'Ascoli, *La giurisprudenza teatrale,* ove « è scritto: « Ogni palchettista, come il proprietario, può aprire il « Teatro a spettacoli, anche senza il consenso degli altri palchettisti: « ma in tal caso chi apre il teatro non ha diritto di far concorrere « gli altri nelle spese ».

« Al che giova rispondere che il diritto del palco senza lo spetta- « colo dato col danaro anticipato dal Municipio valeva un bel nulla, « ed i proprietari del palco non avrebbero tratto diletto morale e « lucro materiale coll'affittarlo. Dunque bisogna distinguere il diritto « del palco, dalla rappresentazione scenica che a quel diritto apporta « o quanto meno aumenta il valore. E ciò era ben noto ai palchet-

« tisti, essere cioè poco apprezzabile il diritto di palco senza lo spet-
« tacolo, poichè sia per disposizione del Regolamento sociale, come per
« consuetudine longeva, hanno sempre pensato a renderlo fruttifero
« col contribuire pecuniariamente alla messa in scena d'uno spetta-
« colo musicale che senza il contributo dei palchettisti non avrebbe
« potuto espletarsi.

« Nè nella stessa assemblea del 28 aprile 1900, in cui fu presa
« quella disgraziata deliberazione, gli attuali attori espressero mai
« l'idea di non volere concorrere alla dotazione, ma solo ne fecero
« questione di modo, e di quantitativo. Per cui non si comprende
« come (dopochè gli altri palchettisti tutti, anche i non intervenuti
« all'assemblea, hanno col fatto del pagamento riconosciuto l'obbligo
« consuetudinario di concorrere nella dote), soltanto gli attori si rifiu-
« tino ad ogni concorso, pur avendo goduto lo spettacolo avversato.

. . . .

« Il caso prospettato dall'Ascoli non è analogo all'attuale. Un pal-
« chettista qualunque, se vorrà aprire il teatro a spettacolo senza aver
« avuto il consenso ed il contributo degli altri, saprà che lo sfogo d'un
« simile capriccio è a tutto suo rischio e pericolo, saprà in anticipa-
« zione che niuno deve concorrere nella spesa: e in tal caso non si
« potrà dire giuridicamente aver egli risentito il danno, o quanto meno
« si dovrà conchiudere che egli alla spesa fatta ebbe compenso nella
« soddisfazione d'un capriccio e nella gratitudine degli accorsi.

« Ma qui la cosa corre ben diversa. Senza il contributo dei palchet-
« tisti, l'opera non si dava assolutamente e il Teatro restava chiuso.
« Non ci fu soddisfazione di capriccio: l'impresa aprì il Teatro perchè
« dopo le proposte fatte da una deliberazione sociale, le vennero dal
« Municipio sborsate in anticipo le L. 8000.

« Non è un impresario matto che venga posteriormente a chiedere ai
« palchettisti di contribuire ad uno spettacolo che esso fantasiosamente
« e capricciosamente volle darsi il lusso di ammanire: è l'Ente Co-
« mune che — sia pure erroneamente — ha creduto di fare un anticipo
« per conto ed incarico dei palchettisti, e ciò non per capriccio, ma
« nell'interesse pubblico, convinto che la erogazione gli sarebbe poi
« proporzionalmente rimborsata da condomini palchettisti.

« Nè si ricorra infine alla volgare osservazione che di tal guisa rien-
« trerebbe per la finestra ciò che fu cacciato dalla porta. Di chi la

« colpa? Sono evidentemente gli attori che hanno dato luogo alla rien-
« tratura. Se essi non intervenivano al Teatro mostrando una coerenza
« sdegnosa e disinteressata di condotta, i votanti del 28 aprile avreb-
« bero dovuto giuggiolarsi la spesa e il danno consecutivi all'esecuzione
« dell'illegale deliberato: ma dal momento che sul danno altrui i dis-
« sidenti hanno voluto innestare il loro profitto, il Tribunale crederebbe
« di venir meno ai dettami di una scrupolosa onestà se cresimasse
« questo utilitarismo sbocciato sul danno di altri. Quindi un rimborso
« è dovuto dagli attori che hanno profittato dello spettacolo, non certo
« oltre i limiti del vantaggio da essi risentito, e nei confini dettati
« dal Regolamento, niun caso dovendosi fare del contributo stabilito
« dalla deliberazione 28 aprile irregolare e nulla ».

Appunti critico-giuridici.

Il Tribunale di Forlì ha risolto molte ed eleganti questioni di diritto teatrale, e con grande chiarezza ed acume giuridico. Diamo quindi una lode sincera alla Sentenza che commentiamo, della quale è estensore l'egregio giudice avv. Giov. Vitt. Talice e che segna una deroga, purtroppo isolata, a quel laconismo in cui si rinchiudono le decisioni della nostra magistratura quando si tratti di questioni attinenti al teatro, quasi che i rapporti cui dà origine l'esercizio di questi luoghi di divertimento e insieme di educazione, non meritassero la protezione della legge.

Non possiamo a meno però di notare come, tra le varie questioni, quella più importante, in quanto ferma un principio generale, non fu forse studiata e sviluppata come meritava. Alludiamo a quella *actio de in rem verso*, a quell'azione cioè di indebito arricchimento, che il Tribunale ha ammesso in favore del Comune di Rimini, in quanto questi, nonostante la nullità della deliberazione, pretendeva dai palchettisti dissidenti un compenso corrispondente all'utile che avevano ricavato dall'uso dei loro palchi.

Ed esponiamo subito la nostra opinione al riguardo.

Acciocchè si possa parlare di obbligazione nascente da un guadagno senza legittima causa, in altrui danno, richiedesi il cumulativo concorso di tre estremi essenziali (1):

(1) Giorgi, *Obbligazioni*, VI, n. 9.

A) La locupletazione;

B) La mancanza di causa giusta;

C) Il danno del terzo.

Che locupletazione vi sia stata nel caso in esame, non è a porsi in dubbio, consistendo essa nell'aver i palchettisti dissidenti goduto dello spettacolo; ma così non è a dirsi della *causa ingiusta*, che invece difetta completamente.

« Locupletazione ingiusta, diremo ancora col Giorgi (op. e vol. cit.,
« pag. 12), vale locupletazione conseguita senza averne il diritto.
« — Ora, senza diritto deve dirsi un arricchimento quando manca
« volontà o colpa di colui alle spese del quale si opera, nè concorre
« obbligazione preesistente o testo di legge sul quale fondarla.

« Volontà del danneggiato, perchè *volenti non fit iniuria*: onde è
« che egli pretenderebbe a torto lagnarsene, quando avesse con piena
« coscienza e capacità rinunziato, anche tacitamente, al suo diritto.
« Colpa, perchè, se il danno fosse imputabile al danneggiato, non
« avrebbe diritto a verun compenso, reputandosi non esistente: *qui*
« *culpa sua damnum sentit, non intelligitur damnum sentire* ».

Ora, di fronte a questi principii, come si può sostenere che i palchettisti dissidenti si siano arricchiti senza diritto? Non esisteva forse nel Comune di Rimini la *volontà* e la *colpa* nel sostenere le spese di cui chiedeva proporzionalmente il rimborso? Dal momento che i palchettisti dissidenti avevano dichiarato che in base ad una deliberazione nulla non avrebbero pagato il canone, se il Municipio persistette nel mandarla in esecuzione, non rinunciò con questo tacitamente al suo diritto verso di loro? Nè vale il dire che il Comune aveva convinzione di esigere da essi la quota: non basta la *convinzione*, è necessario il *diritto*. E d'altra parte il Comune se un danno ha risentito, deve imputarlo a sua *colpa*, essendo evidente che non avrebbe dovuto dare esecuzione ad una deliberazione che non aveva virtù di obbligare la Società.

E veniamo al danno.

La sentenza lo fa consistere nel fatto che *se il Municipio non avesse rimborso alcuno di ciò che ha erogato pei palchettisti, niun dubbio che la cassa comunale ne risentisse danno.*

Ma come si può parlare di danno, se questo deriva da *colpa* del danneggiato?

Il Municipio poteva ben aspettarsi che il rimborso non avrebbe avuto luogo, dal momento che non sussisteva la condizione essenziale a renderlo obbligatorio, ossia una deliberazione valida, e se non volle riconoscere il suo errore, ne incolpi se stesso. Ammettendo il contrario si cade evidentemente in una contraddizione: se la deliberazione è nulla nei riguardi dei dissidenti, come si può poi mettere in esecuzione, e chiedere da essi il rimborso?

La nullità e la validità hanno adunque i medesimi effetti, la stessa forza obbligatoria!

E d'altronde, come ben osservava l'egregio avv. comm. Francesco Vendemini difensore dei palchettisti dissidenti, non si può parlare di *vantaggio indebito* allorchè si usa del proprio diritto.

E i palchettisti, usando del loro palco, hanno appunto usato del loro diritto e nulla più; nè basta l'opporre in contrario che il diritto di palco, senza lo *spettacolo* dato col danaro anticipato dal Municipio, valeva un bel nulla.

Bisogna, osserva il Tribunale, distinguere il *diritto del palco*, dalla rappresentazione scenica che a quel diritto apporta o quanto meno aumenta il valore; e la distinzione è giusta, ma non è approfondita.

Il diritto del palco non consiste, nella sua *finalità utile*, che nel diritto di *godere delle rappresentazioni che si daranno nel teatro secondo la destinazione sua*, *da un luogo speciale che appunto si denomina palco* (1).

Il diritto di palco non è adunque in sostanza che un *diritto di godimento*. Ora, in difetto di patti speciali, il palchettista ha diritto di godere del suo palco tutte le volte che nel teatro si diano degli spettacoli, ed è anzi questo il solo modo che gli è concesso di usare della proprietà che ha sul palco.

Può poi il palchettista esser tenuto a concorrere nelle spese per gli spettacoli, il che avviene appunto quando sussista fra i titolari del diritto di palco e il proprietario del teatro un vincolo sociale; ma questo è un rapporto ben diverso e regolato dalle norme statutarie. Si potrà perciò far questione se il palchettista abbia l'obbligo di contribuire alle spese d'apertura, ma è indiscutibile che egli ha

(1) Vedi sulla natura giuridica del *Diritto di palco* la nostra monografia in corso di pubblicazione nella *Gazzetta Musicale* di Milano.

in ogni caso il diritto d'assistere agli spettacoli, a meno di un patto contrario esplicito, il che si verifica appunto quando sia stato dichiarato nello statuto che il palchettista che non vuole sobbarcarsi all'onere del contributo, debba lasciare il palco a disposizione dell'impresa, come avviene per il *Comunale* di Bologna. Ma quando questo patto manchi, non si può presumere, importando rinuncia ad un diritto.

Nel caso di Rimini, i palchettisti avevano quindi indubbiamente il diritto di assistere agli spettacoli dal loro palco per il solo fatto che il Teatro era aperto: si poteva discutere sull'obbligo del contributo, ma, come vedemmo, la sentenza ha dichiarato che questo non sussisteva per la nullità della deliberazione. Accettando la tesi sostenuta dalla sentenza, sarà osservazione volgare la nostra, come la chiama il Tribunale, ma non per questo meno vera, rientrerebbe per la finestra ciò che è uscito per la porta, e, in altri termini, una deliberazione nulla avrebbe l'effetto di vincolare i palchettisti dissidenti come una efficace.

Nè si dica in contrario che i palchettisti non dovevano intervenire al teatro *mostrando una coerenza sdegnosa e disinteressata di condotta*, e che in tale caso il danno subìto dal Municipio non sarebbe stato risarcibile. Sono queste frasi e non principii.

Non si tratta qui nè di coerenza, nè di sdegno, nè di disinteresse, ma di sapere se i palchettisti avevano diritto di usare del loro palco, e l'affermazione non ci pare dubbia.

In una incoerenza, invece dei palchettisti, è incorso il Tribunale quando, pure ammettendo coll'Ascoli che il palchettista che apre di sua volontà e senza il consenso degli altri il Teatro, non ha il diritto di farli concorrere nelle spese, ha poi disconosciuto che tale principio si attaglia perfettamente al caso in questione.

Sta bene che il palchettista sapeva in anticipazione che gli altri non avrebbero concorso nelle spese, ma anche il Comune prima di dar lo spettacolo non doveva sapere che la deliberazione presa, essendo nulla, sarebbe stata inefficace di fronte ai dissidenti?

E se per persuaderlo di ciò ci volle una sentenza, di chi è la colpa?

E del resto perchè il Comune ha voluto fare degli *anticipi* a chi non ne voleva?

Non è il caso di dire: *donasse videtur!* La teoria del Tribunale evidentemente non regge ai colpi di una sana critica.

IL BARITONO BELLETTI

CONTRO

L'IMPRESA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

(Trib. civ. di Bologna, 11 luglio 1901).

Fatto e vicende della causa.

Nell'aprile u. s. l'Impresa del *Comunale* di Bologna, dovendo allestire sulle scene di quel teatro la *Manon* di Massenet, scritturava nella qualità di secondo baritono e per la parte di Bretigny, il signor Attilio Bolletti. Incominciate il 21 aprile le prove dell'opera, il Belletti vi prese parte con soddisfazione dell'Impresa fino al 2 maggio, ma improvvisamente il giorno successivo fu dall'Impresa protestato. Alla mattina del 4 venivano affissi in tutta Bologna e nelle città vicine i manifesti annunzianti la *première* della *Manon*, e nella compagnia di canto, benchè sciolto da ogni vincolo coll'Impresa, figurava anche il nome del Belletti come quello che doveva sostenere la parte di Bretigny. Per tale fatto il Belletti, da noi patrocinato, citò l'impresa avanti al Tribunale, il quale con sua elaborata sentenza redatta dall'egregio giudice avv. Mario Galassi ha così deciso la questione:

« Considerato che la prova proposta in via subordinata dal conve-
« nuto si appalesa senz'altro inutile perchè il fatto asserito dal Zeni,
« di avere cioè affisso nell'atrio del teatro un cartello indicante la
« sostituzione del Belletti per la prima rappresentazione, è ammesso
« pienamente dall'attore, il quale non senza fondamento afferma che
« l'avviso anzichè entro il teatro avrebbe dovuto essere posto fuori,
« onde gli accorrenti allo spettacolo avessero avuto notizia della so-
« stituzione prima, anzichè dopo ricevuto il biglietto.

« Considerato che il Belletti in sostanza basa la sua domanda su
« questo fatto, e cioè che sebbene fino dal 3 maggio lo Zeni sapesse
« di avere sciolto il contratto col Belletti, permise che il nome di
« costui figurasse nel cartellone, e dice che ciò fu fatto ad arte dal-

« l'impresario per la certezza che il debutto di esso Belletti avrebbe
« richiamato in teatro maggior numero di concittadini.

« Prescindendo da quest' ultima affermazione, della quale mancò
« ogni elemento di prova, e che sembrerebbe anche poco fondata attesa
« la brevità e poca importanza della parte che il Belletti avrebbe
« sostenuta, sta in fatto che lo Zeni usò del nome del Belletti quando
« non aveva più diritto di farlo. Dato anche per ammesso, ciò che
« lo Zeni è venuto affermando, e cioè che egli non fu in tempo a
« rettificare il cartellone già stampato, e che fu affisso la mattina
« del 4 maggio, certo si è che egli doveva almeno con un avviso
« sovrapposto al cartellone dare notizia al pubblico dell'avvenuto cam-
« biamento. Il non averlo fatto, anche trattandosi di parte non prin-
« cipale, si risolve in una negligenza dello Zeni, che lo costituisce in
« colpa, e lo rende responsabile delle conseguenze della omissione,
« come quegli che anche con l'avviso dato la sera all'interno del
« teatro, efficace fino ad un certo punto, solo per quelli che andavano
« ad assistere allo spettacolo, non aveva fatto tutto ciò che la pru-
« denza richiedeva.

« Che nella specie l'omissione sia imputabile allo Zeni è fuori di
« dubbio, perchè egli era pienamente consapevole dei suoi atti e pie-
« namente libero di eseguirli od ometterli.

« Che il fatto sia colposo, non può essere dubbio, dal momento
« che la indicazione del nome del Belletti nel cartellone fu l'effetto
« della negligenza dello Zeni, che è tenuto anche per la colpa lie-
« vissima.

« Che il fatto fosse illecito non si potrebbe neppure contestare, perchè
« dal momento che lo Zeni usò del nome del Belletti quando questi
« era già stato protestato, violò un diritto del Belletti stesso, in quanto
« il nome fa parte del patrimonio di una persona e come ogni altro
« bene patrimoniale deve dalla legge essere protetto.

« Che finalmente il fatto sia causa di danno, non pare meno chiaro,
« perchè sebbene nella specie non sia molto facile poter stabilire con
« certezza l'entità del danno sia patrimoniale che morale, e questo
« danno, data la poca gravità del fatto, possa in definitiva essere liqui-
« dato in misura assai minore di quella che il Belletti osi sperare,
« tuttavia non potrebbe *a priori* escludersi, perchè la ommissione
« dello Zeni era certamente atta a produrlo.

« Come risulta dalla esposizione del fatto è avvenuto questo, che « l'avere lasciato sul cartellone il nome del Belletti, produsse l'equi« voco in cui cadde il giornale *Il Resto del Carlino* di aver ritenuto « che l'artista che aveva agito sotto le spoglie di Bretigny fosse il « Belletti, ed il cronista affermò che se l'era cavata *discretamente*.

« Il fatto poi che solo dopo la prima rappresentazione il nome del « Belletti fu sostituito nei cartelloni affissi per la città, era tale cer« tamente da indurre la persuasione, anche di fronte al silenzio degli « altri giornali della città intorno al nome del Belletti, che questi « avesse debuttato poco felicemente. Come si vede, un danno, sia pure « semplicemente morale, il Belletti dovette risentire e di questo danno « lo Zeni deve rispondere perchè avrebbe potuto con maggiore dili« genza evitarlo.

« Considerato che pel concorso di tutti gli elementi voluti dalla « legge, essendo accertato il diritto in genere al Belletti del risar« cimento del danno, il Collegio crede che se ne possa senz'altro fare, « secondo equità, la liquidazione senza uopo di rinviare le parti ad « un separato giudizio.

« E qui occorre subito osservare che sebbene, come si è veduto, il « fatto dello Zeni abbia potuto produrre al Belletti un danno morale, « in quanto egli aveva ragionevole argomento di ritenere che i con« cittadini dopo quel fatto lo considerassero come artista che avesse « infelicemente debuttato, questo danno non può essere liquidato che « in misura molto tenue, perchè se anche lo Zeni avesse operato la « sostituzione nel cartellone e, peggio, se avesse, con una fascia incol« lata sul cartellone stesso, avvertito il pubblico, l'impressione pel « valore del Belletti non sarebbe stata molto favorevole e qualche « dubbio non sarebbe certo mancato anche se al pubblico fossero « stati ignoti i rapporti fra lo Zeni e il Belletti e la Commissione « degli spettacoli.

« Il collegio poi non crede che il fatto abbia prodotto conseguenze « materiali, o quanto meno gravi per le speranze del Belletti, perchè « nell'opera del Massenet egli rappresentava una parte poco impor« tante e poco adatta a far conoscere agli intelligenti e sopratutto « agli impresari i suoi meriti o demeriti, tanto è vero che i cronisti « teatrali dell'*Avvenire* e della *Gazzetta dell'Emilia*, come del resto « sogliono fare tutti, diedero relazione in massa dell'esito dello spet-

« tacolo per ciò che riguardava le parti minori, senza distinzione di
« sorta, e quanto al *Resto del Carlino*, dicendosi dal cronista che il
« Belletti cantò discretamente non si disse che avesse cantato asso-
« lutamente male, e che il giudizio del pubblico in teatro fosse com-
« pletamente sfavorevole. Vagliate queste circostanze, il Collegio crede
« che il danno preteso dal Belletti possa essere equamente compen-
« sato »......

Appunti critico-giuridici.

Che il nome riguardato come espressione della personalità e dello stato di famiglia, costituisca un diritto individuale in grado eminente, è universalmente ammesso in ogni paese civile. E invero esso si confonde col diritto stesso della personalità umana, col diritto del cittadino di non esser confuso con altri, affinchè ad ognuno si ascriva il merito o il demerito delle proprie azioni. Il nome costituisce appunto il miglior modo per attuare questo diritto a distinguersi, onde la necessità di una protezione giuridica contro le sue violazioni. E tale protezione ognuno intende come debba più severamente applicarsi nei casi ove la proprietà del nome, non va scevra di un contenuto patrimoniale, quando cioè si tratti di locatori di opere o di commercianti, i quali si siano acquistata col tempo e col lavoro una fama, una reputazione, cosicchè l'usurpazione del loro nome si risolva in una usurpazione di clientela. L'artista di teatro è appunto un locatore di opera, e ognuno intende quali gravi pregiudizii possa portare la usurpazione del suo nome che venga fatta da altri, e ciò molto più poi quando si attribuiscano a lui i demeriti di chi abbia agito in vece sua. Ciò è accaduto appunto al signor Attilio Belletti. Egli aveva locato l'opera sua all'Impresa del *Comunale*, e questa naturalmente acquistava anche il diritto di far figurare il suo nome nella compagnia di canto. Se non che, prima ancora dell'andata in iscena dello spettacolo, il contratto di scrittura fu risolto, e venne meno conseguentemente anche il diritto dell'Impresa di usare il nome dell'artista. Invece i manifesti annunzianti la *première* della *Manon* che ebbe luogo il giorno successivo alla protesta, portavano il nome del Belletti, e l'Impresa si rendeva così responsabile di un vero e proprio *abuso di nome*, in quanto, appunto nel momento in cui veniva usato, il Belletti non faceva più parte della compagnia di canto.

Che di tale abuso dovesse rispondere l'Impresa, è cosa che non ha bisogno di essere dimostrata, in quanto in ogni modo la ommessa cancellazione del nome importava quella mancanza di diligenza, quella colpa che basta di per sè a dar vita ad un'azione di risarcimento di danni. Nè ad escluderla o renderla meno grave poteva, come osservò la sentenza, influire il fatto che nella sera del 4 maggio *il manifesto affisso nell'*INTERNO *del teatro* non portava il nome del Belletti, ma bensì quello del baritono Ferretti che fu chiamato a sostituirlo, chè appare anzi più evidente la mala fede dell'Impresa la quale avrebbe dovuto annunciare la sostituzione al pubblico *prima* di entrare in teatro e non *dopo* che era già entrato. D'altra parte è sulla fede degli avvisi esposti *fuori* del teatro che il pubblico acquista i biglietti: quelli collocati nell'*interno* non hanno di fronte a lui alcun valore, quando anche importino delle variazioni nella compagnia di canto, e per ciò non è tenuto a consultarli. E in vero la base giuridica del contratto che interviene fra l'Impresa e gli acquirenti di biglietti non può essere costituita che dagli avvisi attaccati per la città, perchè solo di questi, e non di quelli messi nello interno del teatro, il pubblico può prendere conoscenza. — L'Impresa, d'altronde, se avesse voluto evitare l'equivoco, doveva eseguire la sostituzione in tutti i manifesti (nè le mancò il tempo per farlo, poichè la protesta fu resa nota al Belletti il mattino del 3 maggio e la rappresentazione ebbe luogo la sera del 4) e non limitarsi a quello posto *nell'interno* del teatro, che non ha di fronte al pubblico alcun valore.

NICOLA TABANELLI.

RECENSIONI

Storia.

Prof. EUGENIO DE' GUARINONI, *Relazione sul Congresso internazionale di storia della musica* tenutosi a Parigi nel 1900; Ministero della Pubblica Istruzione (*Estratto dal Supplemento al Bollettino ufficiale* del 18 maggio 1901). — Roma, 1901. L. Cecchini.

Una relazione simile, pel Ministero della Istruzione Pubblica, e inserita in un Bollettino ufficiale, è qualche cosa che ci fa strabiliare. Non eravamo avvezzi all'apparizione di interessamenti in favore della storia della musica per conto di chi siede sull'istruzione in Italia! Questo ci affida sui sentimenti di simpatia che certo avranno penetrato il cuore del signor Ministro alla lettura, e conseguente ponderazione, delle belle pagine colle quali l'egregio Professore Guarinoni adempì il suo officio.

L'autore della relazione infatti ha dettagliato con tutta diligenza e dottrina molte delle questioni musicali che al Congresso di Parigi ebbero ampio svolgimento; noto specialmente quelle che si riferiscono alla musica greca, all'interpretazione dei neumi, e in generale all'arte del cinquecento.

Ma ho sott'occhio anche i *Procès-verbaux sommaires* del *Congrès international d'histoire comparée tenu à Paris du 23 au 28 juillet 1900*, e con ricerche e confronti nella *huitième section (histoire de la musique)* scorgo che non di tutto ciò che vi fu trattato il Prof. Guarinoni diede ragguaglio al nostro Ministro di Pubblica Istruzione. Ecco gli argomenti da lui omessi:

Séance du jeudi 26 juillet (soir).

M. TIERSOT lit une communication de M. SAINT-SAËNS relative à la *Notation*.

M. R. ROLLAND lit une notice de M. SCHEDLOCK sur *Purcell et Bach*.

M. BONAVENTURA lit une notice de M. CHILESOTTI sur *Besard*.

Séance du samedi 28 juillet.

M. LIONEL DAURIAC parle de la *Pensée musicale.*

M. ROLLAND lit un mémoire de M. LINDGREN sur l'*Histoire de la polonaise.*

Il lit ensuite une notice de M. BRENET sur *Éloy d'Amerval.*

M. R. COMBARIEU lit un mémoire de M. LANDORMY sur la formation d'une ligue pour protéger la musique.

M. LALOY lit une communication de M. MEERENS sur *Diverses questions d'acoustique.*

In compenso egli solo parla del sig. Federico Hellouin, il cui « lavoro — *Appunti per la storia del metronomo in Francia* — « a tutti parve chiaro, netto, preciso, sostanziale, e certo, fornisce « una pagina molto interessante al resoconto ed alla storia generale « della musica ». Mi lusingo che alla Minerva se ne resterà convinti; ma io non capisco il perchè della relazione incompleta. Forse l'autore ha creduto che per una prima volta non conveniva fissare troppo a lungo e troppo in largo l'attenzione del lettore; e ciò va bene. Se non che allora perchè servirgli il *Tonus peregrinus* e gli ἦχοί *bizantini* piuttosto che la *Storia della polonese* o *Purcell et Bach*?

Intanto i musicisti dovranno sempre attendere da Parigi il volume ufficiale degli Atti del Congresso per apprezzare, come si conviene, il lavoro compiutovi. O. C.

Congrès international d'histoire de la musique **tenu à Paris** ***à la Bibliothèque de l'Opéra*** **du 23 au 29 Julliet 1900 (VIII^e Section du Congrès d'Histoire comparée).** ***Documents, mémoires, et vœux, publiés par les soins de M. Jules Combarieu*****, Directeur de la** ***Revue d'histoire et de critique musicales*****, délégué par le Comité du Congrès. —** ***Solesmes*****, 1901.** ***Imprimerie Saint-Pierre.***

Attendevo con impazienza questa pubblicazione, annunziata da qualche mese, perchè le relazioni apparse in varî periodici sulla Sezione musicale del Congresso storico di Parigi, quantunque incomplete, parziali e troppo vacue, lasciavano scorgere che vi si erano trattate questioni interessanti. Il bel volume, edito per cura di M. Jules Combarieu, non mi ha deluso nell'aspettazione; l'ho letto attentamente col più vivo piacere, provando solo il rammarico di non aver potuto assistere, per motivi sui quali ormai è inutile ritornare, alle discussioni che certi argomenti, che oggi appassionano gli studiosi, hanno sollevato fra i congressisti. Su tali discussioni M. Combarieu tagliò corto, accennandovi appena.

Credo che non sia erronea l'impressione che ricevetti dal complesso delle memorie lette al Congresso: ristrette per necessità a piccola mole, esse rappresentano nella maggior parte sunti di la-

vori compiuti o studî preparatorî a lavori da compiersi, ed anche aggiunte a temi già svolti in articoli speciali o considerazioni nuove su essi.

Non è dunque il caso di riassumere scritti per sè stessi molto compendiosi: non potrei riescirvi senza guastarli; d'altronde alcuni furono già inseriti nella eccellente *Revue d'histoire et de critique musicales* diretta da M. Combarieu:

- Romain Rolland, *Notes sur l'« Orfeo » de Luigi Rossi & sur les musiciens italiens à Paris, sous Mazarin;*
- L. Laloy, *Le genre enharmonique des Grecs;*
- Michel Brenet, *Un poète-musicien du XV^e siècle: Eloy d'Amerval;*
- D^r O. Chilesotti, *Musiciens français: Jean-Baptiste Besard & les luthistes du XVI^e siècle;*
- R. P. Thibaut, *Les notations byzantines;*
- Th. Gerold, *De la valeur des petites notes d'agrément & d'expression;*
- P. Aubry, *La légende dorée du jongleur;*
- Arnaldo Bonaventura, *Progrès & nationalité dans la musique;*
- R. P. Thibaut, *Assimilations des « Échoi » byzantins & des modes latins avec les anciens tropes grecs.*

Darò l'elenco delle altre memorie, permettendomi solo qualche osservazione.

Della musica greca si occuparono: E. Ruelle (*Le Chant gnostico-magique des sept voyelles grecques*); Élie Poirée (*Chant des sept voyelles. Analise musicale*), e Th. Reinach (*L'harmonie des sphères*). F. Tiersot, Th. Reinach ed Élie Poirée parlarono anche sulle diverse interpretazioni dei due Inni ad Apollo, recentemente scoperti.

Circa l'arte bizantina Dom Hugues Gaïsser spiega *L'origine & la vraie nature du mode dit « Chromatique oriental »*.

Sulla musica del medio evo abbiamo due memorie di G. Houdard concernenti la notazione neumatica; egli le aveva già date alle stampe subito dopo la chiusura del Congresso. Dom Hugues Gaïsser vi contrappone le *Observations sur la communication de M. Houdard*, e presenta pure *L'origine du « Tonus peregrinus »*. Segue lo scritto, veramente notevole, di Liborio Sacchetti, *Le chant religieux de l'Église orthodoxe russe.*

Un argomento assai importante riguardo le origini dell'arte moderna svolse al Congresso J. Tiersot: *Des transformations de la*

tonalité & du rôle du dièze *& du* bémol *depuis le moyen âge jusq'au XVII^e siècle;* ma qui egli riduce il suo studio ad un *Résumé* di poche pagine. Mi auguro che M. Tiersot sia ora intento ad ampliare il lavoro ed a corredarlo degli esempî opportuni per chiarire definitivamente la questione che egli ha saputo trattare con tanta dottrina.

Continuo a citare:

SHEDLOCK, *Purcell & Bach* (2 pagine);
A. LONGO, *Observations sur la valeur historique des compositions pour clavecin de Dominique Scarlatti* (2 pagine);
ADOLF LINDGREN, *Contribution à l'histoire de la « Polonese »*.

Qui leggo: « Dans le livre de luth de Besardus (*Thesaurus harmonicus.* — Cologne, 1603) se trouvent quelques « choreae polonicae », mais elles montrent, du propre aveu de Squire (autore dell'art. *Polonaise* nel « Dictionary » de Grove), *very slightly the rythm and peculiarities of Polish national music, &* sont pour la plupart composées par un Vénitien naturalisé sous le règne de Sigismund III (1587-1632) ». Farò il nome del *Vénitien naturalisé:* Diomede Catone, liutista e cantante molto abile. Non è a maravigliarsi che le sue *Choreae polonicae* non sieno ciò che s'intende oggi per polonese, perchè al tempo di Catone Diomede la polonese non era ancora nata; ma non arrivo a capire per qual ragione non sieno da prendere in esame e considerazione come tipo di danze polacche le danze polacche scritte (e perchè no *raccolte?*) in Polonia da un veneziano naturalizzato polacco. Io le conosco, e le ho trovate così originali che nessun altro genere di ballo può esser loro paragonato. È poi curioso che tutti gli altri esempi presentati dal Lindgren (*l'accompagnement est supprimé?!!*) non hanno alcun carattere di somiglianza colla moderna polonese. Ma allora tanto valeva studiare anche il *Thesaurus harmonicus!*

Seguono circa la *musique moderne:*

G. HUMBERT, *Les principes naturels de l'évolution musicale;*
ILMARI KROHN, *De la mesure à 5 temps dans la musique finnoise* (spiega nel solo modo persuasivo questo ritmo stranissimo);
P. LANDORMY, *Des moyens d'organiser en France une ligue pour la protection et le développement de l'art musical.*

Nella parte V (*Varia*) noto: MEERENS, *Réforme du système musical.*

L'autore, riferendosi ad alcune sue pubblicazioni sull'acustica

musicale, deplora che non si sia badato alla scala musicale, da lui fissata colla 4ª nel rapporto $\frac{27}{20}$, la 6ª min. $\frac{25}{16}$ e la 6ª magg. $\frac{27}{16}$.

Non conosco le opere del Meerens; tuttavia non esito a qualificare sbagliata la sua scala. Se nella scala di *sol min.* il *fa* resta nel rapporto $\frac{27}{20}$ col *do*, che non è tonica, si tratta sempre di quei casi che rendono impraticabile nella modulazione la scala naturale per l'impossibile alterazione di un comma in certe note. E poi se il *do* quarta di *sol* è preso nel rapporto di $\frac{27}{20}$, il *fa*, settima minore di *sol*, non resta più nello stesso intervallo col *do*. D'altronde provi il Sig. Meerens a mettere la 4ª $\frac{27}{20}$ sulla 5ª $\left(\frac{3}{2}\times\frac{27}{20}=\frac{81}{40}\right)$ e sentirà quale deliziosa 8ª ne risulti. Troppo si è discusso sugli altri intervalli proposti dal Meerens per ritornare sopra una questione che non è più questione. La quale, del resto, dal lato pratico è oziosa: fino a che l'arte avrà per base la modulazione nessuno saprà impiegarvi suoni diversi da quelli della scala temperata.

Nè credo che il sig. Meerens sia più avveduto nella sua proposta di notazione musicale: 4 linee e 3 spazî per i sette suoni, con un numero quale indice dell'ottava a cui si riferiscono. Pare impossibile che non si voglia capire come nel nostro sistema di notazione, ormai perfetto, la lettura non presenti punto difficoltà, mentre le difficoltà sorgono solo nell'esecuzione di ciò che l'occhio e l'intelligenza leggono facilmente!

Tra le altre memorie della parte Vª cito come più importanti l'*Histoire du métronome en France* di Hélouin e *Le Vandalisme musical* di Jules Combarieu, che, se ben ricordo, trattò questo tema, su cui dovrebbe fissarsi l'attenzione d'ogni serio cultore dell'arte, anche nella *Rivista Musicale Italiana* dell'anno scorso.

Il programma del Concerto Storico, organizzato da M.ʳ Julien Tiersot e Charles Bordes ed eseguito nelle sale del palazzo del principe Roland Bonaparte, e i voti espressi nel Congresso chiudono il volume. O. C.

P. AUBRY, Musicologie médiévale. Histoire et méthodes. Pag. vi-184, in-8º gr. — Paris, 1900. Welter. — Frs. 20.

In questo elegante volume, che è il primo di una serie di *Mélanges de Musicologie critique*, l'autore ha raccolto il suo corso di 10 lezioni professato all'*Institut Catholique* di Parigi nel 1898-1899. Non è, come avverte il dotto A. nella prefazione, un'*opera di polemica*: e meglio avrebbe potuto dire che non è colpa sua se questa,

come ogni opera di musicologia sacra rigidamente condotta con metodi scientifici, sembrerà precisamente una polemica appassionata. Senonchè, per fortuna, la logica dei fatti ha una forza dialettica che nè si sminuisce con le parole, nè si distrugge con *privilegi*, da qualunque Autorità essi emanino.

E qui i fatti sono non solo ordinatamente ma, direi, elegantemente esposti come si conviene in un corso di insegnamento superiore. Naturalmente non tutte le osservazioni dell'A., in un libro che ne è così ricco, potranno essere condivise dai lettori; ma le discrepanze parziali non tolgono ch'esso non sia un modello di corso superiore di storia musicale. Io son sicuro che i corsi di *Storia della Musica* che si tengono nei nostri istituti musicali non sono da meno, nè per copia di erudizione, nè per ordine e limpidità di dettato: è sol da dolersi che non se ne pongano in pubblico prove simili a questa.

La prolusione parte da un'osservazione vera ed acutamente dimostrata: il considerare la Musica come *scienza* non è un'idea novissima: è al contrario perfettamente medievale. Che poi della scienza, e dell'essenza sua e de' suoi metodi, il concetto moderno (approfondire una specialità) e il concetto medievale (armonizzare in un vasto insieme le specialità tutte quante) siano antitetici, è ovvio e naturale. Ma ciò non toglie che questa idea fondamentale deve guidarci sempre, quando s'ha a trattare con testi e con autori del Medio Evo. E perciò non è un paradosso il cercare e trovare, in quella età, le rispondenze fra la musica e le arti architettoniche (qua e là l'argomento gli prende la mano, però: le alte guglie e leggiere dei templi gotici non mi paiono responsabili dell'elevazione più acuta delle voci nelle sequenze, in paragone del canto-piano!): e così fra la musica e la lingua (*liturgica* dice l'A., ma è epiteto non buono, perchè queste relazioni variano specialmente col variare della lingua dal latino ai diversi volgari, e specialissimamente anzi nella musica profana); e infine tra la musica e le scienze. La efficacia profonda (e disastrosa, a mio avviso) che ebbe sulle teorie musicali la Filosofia scolastica è qui brevemente ma limpidamente toccata; che quest'efficacia però dalle teorie astratte passasse allora nella pratica comune profana, e che anzi si debba far sentire perfino nelle traduzioni in notazione moderna, è per me inconcepibile. Ma di ciò altrove.

Le quattro lezioni che seguono sono più spiccatamente storiche. Le due prime mettono in luce l'opera intelligente di Pier Benedetto Jumilhac (1611-1682) e di Giovanni Lebeuf (1687-1760) per venir poscia a D. Martino Gerbert [1720-1793] il dotto autore del *De Cantu*

et musica sacra (1774) e benemerito collettore della grande raccolta degli *Scriptores de musica medii aevi* (1784). Il continuatore della collezione *Gerbertina*, il De Coussemaker (1805-1876) occupa la quarta lezione, che tutta, e ben giustamente, è un ragionato elogio del suo metodo storico-critico e delle opere sue principali, ancora non invecchiate, a cominciare dalla *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, nella qual'opera per la prima volta si spiegò secondo verità la natura della notazione neumatica. Si sa che il Nisard ne rivendicò la priorità, ma giustamente l'A. ricorda qui lo studio del Combarieux, che ridusse al vero le querimonie del Nisard (in questa *Rivista*, II, 185) scrivendo uno dei capitoli più interessanti e curiosi della storia musicale moderna. Complemento necessario della *Hist. de l'Harm.* è il volume, più maturo e più concludente, *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*; ma il monumento più insigne dell'operosità del De Couss. è formato dai 4 grossi volumi degli *Scriptorum de musica medii aevi, nova series*. Nella stessa lezione è trattato del Fétis (1784-1861), l'accanito rivale del De Coussemaker, e ne è messa in rilievo tutta la farraginosa e frettolosa attività, senza metodo, senza critica, senza scrupoli. Non sarà mai abbastanza ricordato (specie in Italia dove la *Biographie universelle des musiciens* e la *Histoire générale de la musique* occupano ancora un posto troppo onorevole negli scaffali delle biblioteche musicali), che se la *Biographie* è comoda perchè mette sotto mano un numero immenso di notizie, non c'è mai da fidarsi di alcuna di esse se non la si controlli prima accuratamente; e quanto alla *Histoire* non è che *un paradoxe en cinq volumes*, una grossa pietra apportata *au monument imposant et toujours inachevé de la bêtise humaine.*

Le due lezioni che seguono sulle *Edizioni dei libri di canto liturgico*, e sull'*Opera dei Benedettini* sono due capitoli interessanti e istruttivi per la nota questione della restituzione del vero canto gregoriano, e sulle benemerenze acquistate in questo campo dai Benedettini di Solesme, gli editori della grandiosa *Paléographie musicale*.

L'ottava e la nona lezione rientrano nel terreno della metodologia pura, l'una sul *Metodo filologico*, l'altra sul *Metodo storico* nella musicologia, o in altre parole sono una esposizione limpida dei criterii che debbono guidare prima nella ricostruzione e pubblicazione di un *testo musicale* medievale, poi nell'apprezzamento che di esso testo deve fare la scienza; e infine dei sussidii che a questo apprezzamento debbono dare le scienze affini, la diplomatica e le arti figurative. Chiude il volume un capitolo sugli *Elementi di bibliografia musicale*: utilissimo per quanto dà, sebbene non dia

quanto si desidererebbe; ma l'epiteto di *completo* non è fatto, purtroppo, per gli studi bibliografici, qualunque ne sia l'oggetto e lo scopo. In complesso, un buono e utile libro. A. RESTORI.

A. JEANROY, L. BRANDIN et P. AUBRY, *Lais et Descorts français du XIII^e^ siècle. Texte et musique.* — Pag. xxiv-171 in-4° gr. — Paris, 1901. Welter. Frs. 30.

È questo il quarto volume dei *Mélanges de Musicologie critique*, la cui pubblicazione fu intrapresa dall'Aubry, e del primo dei quali rendemmo conto qui sopra. Questo quarto volume è il frutto di una volenterosa collaborazione, in cui l'archivista Brandin si occupò più particolarmente della parte paleografica e della esatta riproduzione dei codici; mentre l'Aubry curò la parte musicale e Jeanroy, il chiaro professore dell'Università di Tolosa, tenne per sè l'illustrazione filologica e letteraria dei testi. Questa collaborazione, che farebbe presupporre, già da sè sola, un ottimo risultato, fu invece, pel modo con cui s'è svolta, il vizio radicale dell'opera. Come è lealmente detto fin dalle prime parole, mancava allo Jeanroy ogni nozione musicale: « *sans doute mon excellent collaborateur, M. Aubry, eût pu me fournir sur ce sujet toutes les lumières qui me manquent; mais nous avons travaillé à distance, et une perpétuelle consultation n'eût point été sans difficultés. J'ai donc pris le parti de laisser M. Aubry tirer de l'étude des mélodies toutes les conclusions qu'il jugera convenables et me suis borné à l'examen des textes* ». Da ciò un distacco irrimediabile, e se anche le conclusioni collimano, la trattazione non cessa dall'essere nettamente separata; noi non abbiamo qui un'opera, ma due monografie rilegate insieme. Il che è tanto più spiacevole in un genere come il *discordo* dove parole e musica, ragioni metriche e melodiche, non si sovrappongono soltanto (come negli altri generi lirici alto-francesi e provenzali) ma veramente si fondono in un tutto indissociabile. Il difetto è sensibile anche nella disposizione tipografica. Noi abbiamo prima il testo dei *lais* e *descorts* dato nelle forme strofiche e con l'apparato delle varianti pag. [1-73]; poi il medesimo testo è ripetuto a linea intera sotto il rigo musicale [pag. 74-162], e così chi legge la melodia perde di vista necessariamente la struttura strofica, e riesce penosissimo farne il confronto. Non era difficile, in tanto lusso di edizione, fondere una cosa e l'altra e dare insieme il testo strofiçamente disposto con la melodia verso per verso; questa disposizione avrebbe anche risparmiato all'Aubry la frequentissima superflua ripetizione di una stessa frase musicale. Per es. questa semplice cadenza [XXV, 6]:

è ripetuta sedici volte; se i versi fossero in colonna, bastava porla sul primo. E lo stesso dicasi pei ritorni simmetrici della frase nell'interno della strofa, e pel ripetersi della melodia fra strofe consecutive.

La parte letteraria di quest'opera consta di due capitoli. Nel primo si dimostra che *lai* e *descort* non sono che due nomi diversi di un solo genere poetico, e se ne studia la struttura nelle strofe, nelle rime, nei versi. Io dò questa dimostrazione per concludente, perchè volendo limitarmi alla parte musicale non vi trovo argomenti per dimostrare con certezza il contrario. Osservo però che sono chiamati espressamente *descort* nella rubrica o nel testo poetico i nove (non 8 come dice l'A. a pag. VI) numeri: I, II, III, VI, VIII-XI, XIII; e sono detti *lai* i 14 numeri: XII. XIV, XVI-XVIII, XX-XXVII, XXX; [i numeri V, XV, XIX, XXVIII, XXIX non hanno alcuna appellazione, il IV è detto *Note*, e il VII *chant* e *chanson*]. Or è un bel caso che tutti senza eccezione i *descort* sieno di padre conosciuto, mentre i *lai* sono quasi tutti anonimi (9 contro 5). Questo potrebbe indicare che, data pure l'identità fondamentale, *descorts* è il nome assunto fra i poeti d'arte, e la musica appoggia quest'osservazione; essa nei *descorts* è più ornata e melismatica, meno tonale, e non ha quell'impronta popolare e quei ritorni simmetrici che paiono propri dei *lais*, come si vedrà negli schemi posti più oltre e tutti forniti dai *lais*. Comunque, pure accomunando *lai* e *descort*, le divisioni strofiche introdotte dall'autore sono di non poca importanza, perchè su esse si basano le deduzioni relative alla natura e all'origine di questo genere. Ora l'A. stesso ha osservato che non sempre la ragione strofica è data dalle rime, o dagli aggruppamenti metrici o, infine, dalle maiuscole colorate dei capoversi segnati nei codici. Unico criterio è il mutamento dell'unità musicale; la fine del periodo musicale non è controversa; dopo di esso o si cangia melodia e strofa, o si ripete la melodia con altra strofa di egual costruzione e, quasi sempre, di eguali rime. Non dirò che questo criterio musicale non offra qua e là qualche dubbiezza, ma infinitamente meno d'ogni altro. Ora, lo Jeanroy (p. XVII, nota) e l'Aubry (p. XIX) affermano che fra le divisioni strofiche e le musicali *la concordance s'est faite aisèment et comme d'elle-même*. Mi sia permesso dubitare che il musicista ha qui subìto la suggestione del letterato, mentre, come ho detto, avrebbe dovuto avvenire il contrario. E appoggio subito con una prova di fatto questo dubbio che, altrimenti, peccherebbe d'insolenza; il *lai* XXIV è diviso in nove strofe, il *lai* XXVIII in diciassette: orbene questi due *lais* sono *eguali* ed hanno l'*identica melodia*; è evidente che, se è vera una divisione, è falsa l'altra, e

viceversa. Al Jeanroy riesciva più difficile accorgersi dell'identità perchè, specialmente alle strofe 1, 2, 3, il XXIV ha alcuni versi maschili cui corrispondono nel XXVIII versi femminili; ma l'identità musicale è tanto più rimarchevole in quanto la melodia dei due *lais* è tratta da due codici diversi e, credo, indipendenti.

Ma v'ha di più; questa stessa melodia ci ritorna innanzi *una terza volta* nel *lai* XXVII, presa dallo stesso codice del XXIV; la triplice concordanza è data dallo schema seguente:

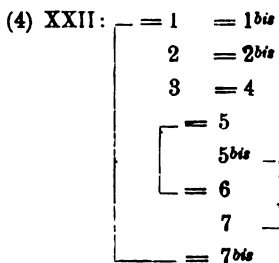
(1) XXIV,		XXVIII,		XXVII,
┌ = 1	=	┌ = 1 + 2	—	= 1 + 2
2	=	3 + 4	.....	3 + 4
3 ⁚	=	5 + 6 ⁚	=	5 + 6 = 7 + 8
4 ⁚	=	7 + 8		
5	=	9 + 10	=	9 + 10
6 =┐	=	11 + 12 =┐	=	11 + 12 =┐
7	=	13	=	13 + 14
8 + 8*bis* =┘	=	14 + 15 =┘	=	15 + (16 + 17) + 18 =┘
└ = 9	=	└ = 16 + 17	—	19

Dopo quest'esempio, non mi pèrito di porre altre poche osservazioni, specialmente su queste divisioni strofiche, così come le feci alla lettura: rifare e controllare tutto non è possibile. In massima

(1) In questi schemi la doppia = è, al solito, eguaglianza, la semplice — (non accompagnata da =) è un'estrema somiglianza, la punteggiata ... indica una relazione meno stretta. Le strofe XXIV: 1, 2, 3 (e le rispettive di XXVII e XXVIII) hanno questa particolarità che la frase melodica è distica, AB, e che i versi pari di tutte tre hanno sempre la frase B, mentre i dispari nella seconda mutano alquanto, A': e così nella terza, A"; il che potrebbe indicare il tutto come una strofe unica (di 30 versi) tripartita. Notisi anche che XXVIII: 14, è di sei versi, mentre la parte corrispondente XXIV: 8, ne ha di più, perchè ripete la stessa cadenza musicale (la quale esige che i versi 79, 83, 87, sieno segnati come rime al mezzo, non come versetti indipendenti). Lo stesso avviene di XXVII: 17, che è una meccanica ripetizione di 16. È evidente che ripetere la stessa frase melodica qualche volta di più o di meno, non turba l'eguaglianza musicale: press'a poco (per un esempio a' profani) come avviene nelle *chansons de geste*, ove le lasse non sono mica musicalmente diverse tra loro, perchè abbiano diciotto o sedici anzichè dieci od otto versi. Come sopra è indicato XXVII: 7 + 8 = 5 + 6, e potrebbe aver ragione, perchè, tranne una o due note, anche XXIV: 4, e XXVIII: 7 + 8, sono identiche alle rispettive 3 e 5 + 6. Infine XXVII: 19 è una sola frase musicale di 5 versi, mentre XXIV: 9 e XXVIII: 16 + 17 la ripetono talquale (10 versi).

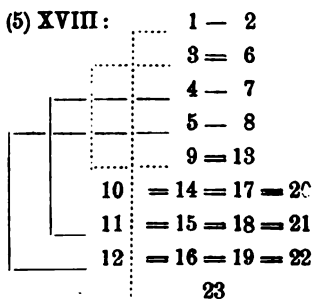
credo che quando il periodo musicale è finito, senza ritorni di frasi o cadenze, si debba segnare una strofa nuova. Così la strofa XVII, 2 che è detta di 56 versi (pag. IX, linea 12) mi pare da dividere in due, 27-56bis (perchè manca un verso in *-atne*) = 57-82 (2). Anzi la melodia non vieterebbe di dividere in quattro, perchè 27-41 : 42-56bis : : 57-66 : 67-82. Anche XVII, 7, potrebbe dividersi in due [ai vv. 235-54 e 255-62], ma la continuità del senso e il perdurare, con lievi varianti, della stessa frase di cadenza, inducono anche me ad ammettere una strofa unica (3); ma i vv. 263 alla fine sono una vera *coda* finale.

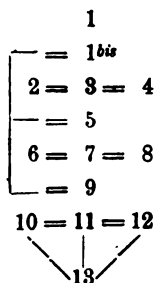
Nella struttura della strofa, notisi ancora che in VIII : 1, la melodia pare segnare una divisione, 1 (vv. 1-10) e 1bis (vv. 11-22); e altrettanto, malgrado la continuità delle rime, sembra necessario nella IX : 6, cioè dividere in 60-73 e 74-83. Quanto alla identità fra strofe, segnalata dall'A. a pag. XII, di regola, ma non sempre, le corrisponde identità melodica; per es. l'eguaglianza fra le strofe 5 e 6 di XI è di struttura ma non di musica. Era poi da notare che la strofa esastica II : 2 (pag. IX, linea 1), ha la rimalmezzo in *-ór* ai versi pari, la quale nella musica è nettamente accusata con la ripetizione del 1° emistichio musicale; al v. 12 è dunque correzione certa: *Dont n'tert ia tor la paine achievée.*

Tornando alla divisione dei *lais*, date le precedenti osservazioni, il *lai* XVII mi pare offra lo schema seguente:

(2) Anche qui la frase melodica dei vv. 27-31 è ripetuta tre volte nella prima strofa, e solo due nella corrispondente parte della seconda (vv. 57-66; v. nota preced.). Una conferma che si tratta di due strofe eguali e consecutive, è il fatto che sopra la seconda il copista ha creduto superfluo di scrivere la notazione musicale. — Il v. 64 mancante era forse: *Volans et isneaus* (cfr. v. 39).

(3) A questa strofa XVII, 7 (e non a XXVII, 7) rimanda la nota 6, pag. IX. Così pure nella nota 1, stessa pagina, l'XI, 1 non parmi rinvio esatto.

(4) 1bis = vv. 15-26 . 2bis = vv. 57-82 . 5bis = vv. 185-214 . 7bis = vv. 263-72. La relazione tra 5bis e 7 sta nell'identità della frase iniziale, e dei vv. finali 207-14 identici con i vv. 255-62.

Come il precedente, il *lai* XVIII ha carattere narrativo, ed è un séguito di frasi melodiche di estrema semplicità, e tutte, quasi, distiche; esso ha questo schema:

Nel *lai des Amants* (XX), anch'esso di melodia assai semplice e che si direbbe d'indole più narrativa che lirica, l'eguaglianza fra 1 = 2, 3 = 4 è confermata dalla musica. Nel XXI la melodia esige una divisione alquanto diversa, perchè la 1ª strofa deve esser divisa in due: 1 (vv. 1-9) e 1bis (vv. 10-17). Ciò rivela una costruzione assai elegante (6):

1
— = 1bis
2 = 3 = 4
— = 5
6 = 7 = 8
— = 9
10 = 11 = 12
13

(5) Basterebbero, sempre, lievi correzioni per ottenere fra le frasi unite con linea semplice la eguaglianza. Le relazioni punteggiate sono queste: nella melodia distica della 9 (e 13) la frase A è identica alla B della 3 e 6. La parte monorima della 23 ha l'andamento melodico preciso della 1, a una sol nota di distanza: ma poi 23 termina con una cadenza finale presa d'altra fonte. Gran parte di questa notazione musicale fu felicemente restituita dall'Aubry, perchè le indicazioni metriche sono semplici e chiare. Vedremo più oltre che anche la melodia di questo *lai* non è originale.

(6) Per l'equazione 10 = 11 = 12 devesi notare che la melodia dei vv. 152-3 dev'essere invertita (e il senso non vieterebbe di invertire i versi stessi), e dopo il 153 molto probabilmente manca qualcosa. La formula melodica 154-6 data una volta nella 10 è ripetuta tre volte nelle 11 e 12 (v. nota 1). Notisi infine che la 13 è una vera *coda* perchè tutta formata della 2ª parte delle 10-11-12.

Il *lai del Kievrefuel* malgrado l'identità di struttura di molte strofe non ha eguaglianze musicali se non $1 = 2$, $12 = 13$. Invece la melodia del *lai des Pucelles* (XXIII) rivela divisioni diverse dalle segnate ed è peccato che manchi la fine della musica, perchè probabilmente anche qui avevamo una costruzione simmetrica (7):

$$\begin{array}{c} 1 \\ 2 = 3 = 4 \\ 5 \\ 5^{bis} = 7 \\ 6 = 7^{bis} \\ 8 = 9 \end{array}$$

Di una simmetria assai semplice risulta il *lais d'Aelis* (XXV) quando si dividano, come credo si debba, in strofe distinte le identiche 4ª e 8ª:

$$\begin{array}{c} 1 \\ 2 - 3 \\ = 4 = 4^{bis} \\ 5 \\ 6 \\ 7 \\ = 8 = 8^{bis} = 9 \end{array}$$

Queste divisioni, e molte altre che potrebbero forse essere in altri *lais*, affermano limpidamente che in questo genere poetico i soli criterii filologici non bastano a stabilire la struttura metrica; ma non infirmano, io credo, le conclusioni del Jeanroy contro il Wolf, che cioè tra il *lai* e la *sequenza* o *prosa* non ci sia eguaglianza nè derivazione. I *lai*, musicalmente studiati, rivelano delle interne simmetrie (non tutti, a dir vero, ma le *elaborazioni* artificiose di

(7) La 5^{bis} = vv. 83-98 e la 7^{bis} = vv. 129-37. Questo schema risulta rispettando la costruzione strofica data dal Jeanroy, e la restituzione melodica dell'Aubry pel lungo tratto 101-137; ma il testo, con non maggiori mutamenti, si presterebbe ad una restituzione musicale che rendesse $5 = 6 = 7$. Insomma è questo il solo caso in cui il copista ha lasciato in bianco un tratto di cui non è limpido il modo di restituzione; ciò è forse spiegabile pensando che l'amanuense stesso avesse innanzi un originale poco chiaro, e ne sarebbe una conferma l'essersi egli stancato e aver smesso di copiare la musica verso la fine del *lai*.

Adam de Givenci, Gautier de Dargies e Guillaume le Vinier non possono esser chiamate in causa in questa ricerca); pure queste simmetrie son ben più libere e variate che non nelle *sequenze* rigidamente astrette alla legge del parallelismo. Io inclino quindi all'opinione del Jeanroy, ma non la credo così matematicamente provata che non valga la pena di rimetterla sul tavolo anatomico della musicologia filologica; e non nego che una dissezione minuta e compiuta non possa portare a inaspettate conclusioni.

Escluso che il *lai* o *descort* derivi dalla *sequenza*, lo Jeanroy propugna un'origine celtica. A questa derivazione l'Aubry ha creduto di portare per parte sua una conferma, osservando che molti *lai* hanno conservata nei mss. tutta la notazione musicale, mentre altri sette, anonimi, hanno larghi tratti in bianco da lui, con sicuri criterii, restituiti; egli inoltre ha creduto vedere tra i primi e i secondi una differenza estetica: più ricercati e fioriti i primi, più semplici e popolari i secondi; sicchè specialmente in questi ultimi s'avrebbe a cercare non certo gli originali ma le derivazioni o almeno le imitazioni delle melodie dei *lais* di Bretagna, tanto celebrate e amate nel Medio evo. — Mi sia permesso di dire che la conclusione può essere esatta, perchè se il *lai* deriva da esemplare celtico è molto probabile che l'eco più fedele ne sia conservata nelle melodie più facili e popolareggianti; ma le premesse sono inesatte. Anzitutto l'aver lasciato in bianco dei tratti di rigo musicale dipende semplicemente da questo, che il copista si è accorto in tempo di avere innanzi la ripetizione esatta di una frase, di un periodo o di una strofa precedente e s'è risparmiato l'inutile fatica di ricopiarla. Io dò di ciò la dimostrazione in nota (8) e davanti al fatto

---

(8) Tutti i tratti lasciati in bianco (pag. XXII) sono i seguenti:

XVII: 32-42 e 55-63: ripetizioni immediate della frase precedente — 58-83: ripetizione della strofa precedente (cf. nota 2) — 90-103: ripetizione immediata, che realmente dovrebbe cominciare col v. 88; il copista se n'è accorto solamente dopo tre versi e allora interruppe l'inutile copiatura — 124-65: ripet. della strofa preced. — 172-81: rip. immediata della frase preced. — 225-72: qui i vv. 225-34 ripetono la frase immediatamente precedente, *soltanto i vv. 235-54 ripetono tre volte la frase 185-9*. I vv. 255 alla fine ripetono la prima strofa del *lai*.

XVIII: vedi nota 5.

XX: 12-23, 42-51: ripetizioni immediate ed evidenti; anche qui dovrebbe cominciare col v. 37; il copista se n'è accorto 5 versi dopo — 145-9, 152-7: ripetizione immed. della frase preced.

XXI: 33-47, 48-62: duplice ripetizione della strofa 18-32; 99-148: i vv. 95-115, 116-136 sono rip. consecutive della str. 74-94; *soltanto i vv. 137-48*

non possono esserci obiezioni. Solo mi si potrebbe chiedere: perchè altre volte ci son pur ripetizioni di frasi e di strofe e il copista ha scritto tutta la notazione? al che io osserverei che nessuno di noi può farsi mallevadore della intelligenza, della attenzione e nè meno della coerenza logica degli scrivani medievali. E del resto io ho notato altrove esempi di amanuensi che s'accorgevano troppo tardi, o anche non s'accorsero affatto, delle varie ripetizioni delle melodie che copiavano (9).

In secondo luogo la differenza estetica fra queste melodie di *lais* francesi, la sento anch'io: ma non proprio esclusivamente fra la serie dei tutto-notati e dei parte-notati. Questi ultimi sono, è vero, di modulazione piana e sillabica e perciò d'indole popolareggiante, ma non sono i soli: ve ne hanno dei simili, e forse ancor più caratteristici, pur nella serie a notazione intera: e fra tutte queste melodie e più di tutte la notazione eguale dei *lais* XXIV-XXVII-XXVIII.

A questo proposito, infatti, parmi molto significativa la constatazione ch'io feci della identità della musica in questi tre *lais*, di cui due sono profani e uno religioso. L'ipotesi che uno dei tre abbia servito di modello agli altri due, dev'essere assolutamente scartata; il XXVII ha un passo che non sfuggì all'acutezza del Jeanroy:

102. — *El lai des Hermins*
Ai mis reson roumance, ecc.

nel quale, come vedesi, il poeta: *oppose au* LAI *lui-même* (*c'est-à-dire à la mélodie, que l'auteur a trouvée toute faite*) *la* RAISON

---

ripetono la strofa 5 (vv. 63-73), ma la ripetizione è resa evidente dalla identità delle rime.

XXII: tutte ripetizioni immediate della frase melodica che è sempre distica, AB. Il copista sistematicamente ha scritto la musica di tre versi: AB, A......... lasciando in bianco il resto delle lasse.

XXIII: 40-67: ripetizione duplice della str. antecedente — 101-37: v. nota 7 — 160-80: rip. della strofa precedente.

XXV: 17-25, 31-37, 61-67: rip. immediate della frase distica precedente; 45-53: ripete il periodo 37-44; 69-81: rip. della stessa frase monorima — 84-89: duplice rip. di 81-83; 98-113: duplice rip. della strofa antecedente.

Son dunque due casi soli in cui la ripetizione non è immediata, quelli che io scrissi sopra in corsivo, ma in XXI: 137-48 essa è resa evidente dalle rime. Rimane XVII: 235-54, e sopra un caso solo non appoggerei una teoria di vasta portata: preferisco credere a una eccezionale accuratezza del copista, o semplicemente che egli trovasse nel suo esemplare l'avviso che quel tratto era una ripetizione.

(9) Si veda questa *Rivista*, II, p. 23 e segg.

ROMANCE, *c'est-à-dire les paroles françaises qu'il y a adaptées*. Il modello dunque musicale di tutti tre i *lais* è il *lai des Hermins*, or perduto, ma che rimanderebbe, secondo il Jeanroy a origine celtica, perchè « *les* HERMINS, *dont fait mention notre pièce, ne sont pas évidemment les habitants de l'Arménie, mais ceux de cette Ermonie ou Ermenie qui aurait été la patrie de Tristan* ». E il fatto che, malgrado tanta povertà di testi, per ben tre volte ci viene innanzi questa notazione e in *lais* d'indole così diversa, dimostra all'evidenza trattarsi d'una melodia conosciuta e amata, fluttuante per così dire fra la moltitudine: e alla mercè di chiunque sapesse aggiustare una novella *reson roumance* sulle note del canto antico (10).

Ma v'è di meglio; questo fatto si ripete una seconda volta, e in circostanze non meno curiose e significanti. In un ms. d'origine inglese noi troviamo una poesia latina intitolata *Cantus de Domina* e un *lai* francese *à la Vierge* di struttura identica, con notazione musicale (n° XXX); essendo queste due poesie un evidente ricalco l'una dell'altra, per noi è inutile la questione quale fu scritta prima e qual dopo: musicalmente esse sono una sola unità (11). Or questo *lai* è, nel codice, così rubricato: *Cantus de domina post cantum Aaliz*. Noi abbiamo un *lai* amoroso *d'Aelis* (XXV), ma con questo *cantus* non ha nulla a che fare nè per la metrica nè per la musica. Invece opportunamente il Jeanroy ricorda (p. XV) che noi troviamo menzione di un antico *lai d'Aeliz* cantato da un irlandese, e però sicuramente celtico. O non potrebbe il *cantus de domina* essere ripetizione o almeno eco fedele della vecchia melodia?; esso è una

---

(10) Non è possibile, e non ha molta importanza, decidere quale dei tre *lais* ci rispecchi con maggior precisione la fonte comune (*lai des Hermins*). Il mio riservatissimo parere è favorevole al *lai* devoto, anzichè ai due profani; per queste ragioni: 1° nelle strofe 1-2-3 ove, come già dissi, il XXIV e XXVII hanno alcune rime maschili che il XXVIII ha femminili, la cadenza che ripercuote sempre l'ultima nota s'aggiusta più naturalmente alle femminili; 2° lo stesso avviene nei versi XXVIII: 81, 84, che sono femminili (e qui concorda anche il XXVII: 79 e simili), mentre sono maschili i corrispondenti XXIV: 79 + 80, 83 + 84, 87 + 88. Inoltre già avvertii che questi versetti 79, 83, 87 devono essere vere rimalmezzo (v. nota 1), ma siccome la melodia non lo indica menomamente, mi pare sia più schietto e più originale il XXVIII (e XXVII) che non le hanno, mentre quello del XXIV pare uno sfoggio inutile e posteriore.

(11) Cfr. note a pag. 160 e 162; ivi l'Aubry asserisce che il prototipo sia il *lais* latino, ma la verità è che non ne sappiamo niente e che non abbiamo argomenti neppure per istituire un calcolo di probabilità.

serie di sei motivi melodici, graziosi, facili e tonali. La frase *post cantum Aaliz* vale certamente come: *dietro la melodia, secondo la melodia* (il J. per intuito tradusse; *sur le chant d'Aëlis*), e non nel senso di *seguendo* o *accompagnando* la melodia, quasi fosse un *discantus* o una seconda voce adattata al canto di Aeliz. Vieta di pensare a ciò l'andamento della melodia, spontaneo e per nulla tormentato come soleva essere dai barbari *discantores*; e di più le troppo note indicazioni tecniche, che sono *tenor* e CONTRA, non POST (12). Ma è ozioso perdersi in minuzie, quando possediamo la prova provata che le melodie di questo *cantus* appartengono anche esse al vecchio e comun patrimonio musicale del popolo. Infatti un francese, Ernoul le Vieux, in un *lai de l'ancien et du nouveau Testament* (XVIII) d'indole affatto narrativa (e perciò più affine agli antichi *lais* di Bretagna), usa di questi motivi melodici, adattandoli a suo talento su versi svariati; sicchè cogliamo qui sull'atto la disinvoltura medievale (e medievale soltanto?) con cui altri appropriavasi e trattava la roba non propria. Per gli opportuni riscontri si paragonino le frasi iniziali di ambedue; mentre la caratteristica successione XXX: 4, *Virge pure..... surmontez* è ripresa tal quale nell'ultima strofa di Ernoul: *Par baptesme... cuilé* (si cfr. nota 5). La strofa 2 del *cantus* è l'esemplare melodico di Ernoul 3 e 6; e la terza del *cantus*, di Ernoul 4 e 7 e più ancora 11 = 15 = 18 = 21 (si veda lo schema del XVIII a pag. 1034). La quarta melodia del *cantus* è resa monostica in Ernoul 5, e distica, lievissimamente alterata, in 8 e 12 = 16 ecc. La quinta del *cantus* è una variante della quarta, che in Ernoul non parmi adottata. Non è probabile che Ernoul si sia valso proprio di questo *cantus de domina*; hanno attinto entrambi a una comune fonte melodica (*lai d'Aeliz*), che il *cantus* ci offre più schietta e limpida, Ernoul più intorbidata.

Altri argomenti, e non senza valore, porta lo Jeanroy a prò della derivazione celtica. E musicalmente io non vedo quali difficoltà si oppongano ad accettarne le conclusioni; il fatto di adattare parole nuove a melodie vecchie, così strano per noi, era de' più comuni

(12) Questo senso potrebbe essere invece quello della rubrica nel *lai* XVI di Gualtiero di Coinci, che è detto: *uns lais de nostre dame* CONTRE *le lai markiol*. Qui il vedere se trattasi di un discanto, oppure di un semplice imprestito, sarebbe facile all'Aubry, poichè la melodia del *lai Markiol* ci è conservata nei canzonieri W (= parigino 844) al foglio 212, e *b* (= par. 12615) al fol. 72. Duolmi non conoscere questa notazione.

nella tecnica medievale, e possiamo constatarlo dalle liriche più antiche (*Grundriss:* 210, 7) ai tardi precetti delle *Leis d'Amor*, secondo le quali anzi, quasi una metà dei generi poetici doveva, o almeno poteva, far uso di melodie preesistenti. Nè è poi da credere che questi *suoni di Bretagna* che tanto piacevano in Francia, fossero qualcosa di essenzialmente o recisamente diverso dalle melodie più semplici e popolari che noi conosciamo in altri generi lirici. Se è lecito giudicarne da questi *lais*, essi erano un séguito di frasi melodiche, distiche, tristiche o tetrastiche, spontanee ed eleganti, ripetute due, tre o più volte (13), in una, due o tre strofe, e poi abbandonate del tutto per passare ad altra frase, e così via di séguito. Ora, s'io non m'inganno, appunto questo seguirsi di melodie variate e diverse per la misura, pel tono e per l'espressione, ripetute sufficientemente da poterle capire e gustare, ma non tanto da ingenerare sazietà, era quello che di speciale e di affascinante dovevano trovarvi gli uditori, avvezzi alla lunga monotonia dei poemi e puossi dire anche degli altri generi lirici con molte strofe sempre metricamente e musicalmente identiche l'una all'altra. E questa varietà appunto era e rimane la caratteristica essenziale del *lai*, caratteristica che agli artificiosi e compassati Provenzali doveva sembrare una vera *sconcordanza*, donde il nome di *descort*; sicchè, parmi, queste osservazioni vengono a corroborare quelle del Jeanroy per ben altra via ottenute (14).

Se tale era la natura originaria e popolare del *lai* o *descort*, agli artisti desiderosi di provarsi in esso genere ma con maggiore virtuosità non erano aperte che due vie, e vi si misero con impegno

(13) Se ho cercato bene, le ripetizioni maggiori sono: 4 volte per una frase tetrastica (XXIII: 33-98 e corrispondente 113-128), ma i versi sono cortissimi; 4 volte, spesso, per tristici pure di versi corti; 8 volte per una frase distica [16 versi A^7B^6] in XVII: 215-30; e 16 volte la frase monorima già citata a pagina 1030.

(14) Cfr. pag. VI e segg., XIV, n. 2. Perciò resta dimostrata la definizione del *descort* data dal rimario del *Donatz* (cfr. APPEL, *Vom Descort*, in *Zeits. für rom. Phil.*, XI, p. 210), che cioè esso sia una: *cantilena habens sonos diversos*, e questa è la *ratio sine qua non* del *discordo*. Che poi gli uni nella varietà delle strofe abbian veduto o cercato l'espressione dei vari e turbinosi sentimenti d'amore; che altri intuoni un *discordo* perchè è in *disaccordo* con la dama, mentre canterebbe un *accordo* se Amore gli fosse benevolo; e così di séguito, fino a usar varie favelle nella stessa poesia per esagerare la *discordanza*; mi paiono tutte sottigliezze e ricami e concetti posteriori, che non furono causa nè della cosa in sè nè del nome, ma anzi suggeriti da quella e da questo.

degno di miglior causa. Gli uni, per maggiore varietà, abolirono o quasi il ritorno delle frasi simmetriche cadendo nella melopea slegata e stranamente contrastante coi vincoli minuti della struttura metrica; è il difetto che i maestri d'artificio come Folchetto e G. Faidit non seppero evitare pur nella melodia delle canzoni. Gli altri allungarono assai la strofa con piccoli membretti e con frasi melodiche diverse, la quale dà così l'impressione del *descort*: ma poi la poesia intera è composta di ripetizioni successive di essa lunga strofa e relativa melodia, e questo snatura, anzi distrugge l'essenza del *descort*, e ne fa una vera canzone a strofe lunghe di versi corti. Tale è per es. il *lai* XV di Gautier de Coinci composto di 3 strofe di 36 versi ciascuna, e pochi altri esempi fornisce la lirica provenzale (15). Per questi, data tale struttura della strofa, forse all'atto pratico la impressione musicale non era distinguibile dal vero *descort*: ma in pura teoria credo che non abbiano diritto ad esser chiamati così. Singolare poi fra tutte è la poesia 10, 45 di Aimerico da Peguilhan; essa si compone di 3 strofe di 42 versi ciascuna (16) rigorosamente identiche, seguendo così le tradizioni della studiata lirica provenzale: la melodia invece varia da strofa a strofa secondo la regola del *lai*; sicchè, avuto riguardo al doppio aspetto metrico e musicale, la poesia meriterebbe il bizzarro e contradditorio nome di *chanso-descorts*.

E per finire, due parole su la parte più propriamente musicale. Nessuno porrà in dubbio, data la competenza specialissima dell'Aubry, la natura della notazione musicale: « *la musique des lais appartient à l'*ARS MENSURABILIS *du douzième et du treizième siècle. Ce sont des mélodies mesurées en rythme ternaire et avec les valeurs fixes de la doctrine franconienne* ». Così infatti è *scritto*; ma io non credo che così debba essere *eseguito*. Non bisogna mai dimenticare che la monodia profana del Medio Evo non ebbe mai una notazione sua propria; quando incominciò a parere degna d'esser raccolta e scritta (tardi, purtroppo!) s'acconciò a quella notazione che usava la scienza officiale, cioè le *scholae* delle abbazie e dei chiostri; e così dapprima la scrittura neumatica, poi i neumi su uno, due, e infine quattro righe;

(15) Vedi: APPEL, artic. cit., pag. 215.

(16) Così contò il Diez, ed ogni altra disposizione strofica è erronea. Anche i versi monosillabi sono separati dagli altri da due pause musicali sempre segnate nel ms. e sono sempre note per sè stanti, non ripetendo mai la nota del verso precedente. Avverto però ch'io conosco soltanto la notazione che questa poesia ha in W, e ignoro quella di R.

ossia la notazione del canto gregoriano. Che figura facciano i motivi melodici, così simmetrici, così tonali, del popolo, nella grave scrittura del canto-piano, ce n'è un esempio calzante e direi perfino esilarante nel grazioso *cantus de domina* già citato. D'altra parte frattanto il bisogno dei *discantores* e della nascente polifonia aveva reso necessario di *misurare le note* (perchè senza di ciò è impossibile far camminare d'accordo due o più voci) e quindi di architettare un sistema grafico che indicasse la misura. La quale deve essere ternaria, perchè tre sono le persone della santissima Trinità!; e basti questo a caratterizzare un sistema polifonico che è un continuo compromesso fra gli apriorismi sofo-teologici e la forza delle cose. Per fortuna la melodia non è una creazione di scienza come la polifonia; essa nasce spontanea e porta con sè il proprio ritmo e la propria divisione, essa vola su le ali del verso, e queste ali non s'hanno a strappare o a stroppiare, perchè chi scrisse ha usato la notazione *senza misura* del canto fermo o quella *a misura* spesso ripugnante della polifonia. E dico ripugnante, perchè vorrei sentire Francone in persona a cantare una serie di versi pari in misura dispari senza snaturarli; tanto che, del resto, l'Aubry stesso concede *que peut-être ces monodies, théoriquement mesurées, étaient dans la pratique chantées assez librement*. Così è: la verità ha la forza della natura: *expellas furca tamen usque recurret!* (17).

Dopo ciò, lo confesso, mi hanno sorpreso assai queste parole: *nous ne donnons pas ici la traduction de ces cantilènes en notation moderne, parce que c'est un travail facile que tout lecteur pourra faire*. Io non so se in Francia sia così estesa la cognizione dei meandri della scrittura franconiana; in Italia, credo, siamo assai più indietro. Ma la questione non è di indietro o di avanti: non è, cioè, di quello che i lettori potranno o non potranno fare da sè con maggiore o con minore facilità; è invece di quello che un pubblicatore di testi medievali dovrebbe fare a prò di tutti i suoi lettori, e non per uno o due o dieci o dodici. Così non si ha una *pubblicazione* di melodie medievali, ma una pura e diligente *riproduzione tipografica* dei manoscritti; nel qual caso per quei dieci o dodici che sanno da sè leggervi e studiarvi addentro, era meglio, molto meglio, dar tutto in fac-simile, come quei tre *specimens* splendidamente eseguiti che furono intersecati al volume.

---

(17) Il citato *cantus de domina* che è in canto-piano al n. XXX e in misura franconiana nel *lai* XVIII di Ernoul, è un esempio eloquente della poca importanza che ha il sistema di notazione in queste monodie.

Un piccolo problema è dato dai due *lai* (XXII) *del Kievrefuel* e (XXIX) *de la Vierge*; essi hanno l'identica struttura strofica, sicchè l'uno è evidente ricalco dell'altro, mentre la melodia è differente; è un caso singolare che avrebbe meritato qualche osservazione. Certe linee melodiche mi sembra che concorderebbero con poco sforzo, specialmente con trasporti di chiave (che è la correzione più attendibile, perchè gli sbagli di chiave sono i più facili e i più frequenti nei codici musicali medievali); ma non ne vorrei trarre alcuna conclusione: soltanto con l'esame del ms. e col confronto di varie lezioni, se la melodia è conservata in altri codici, potrebbesi chiarire questa singolarità. A. RESTORI.

Critica.

R. HEUBERGER, *Im Foyer*, Gesammelte Essays über das Opernrepertoire der Gegenwart. — Leipzig, 1901. Hermann Seemann Nachfolger.

In questo volume l'Heuberger ha raccolto le critiche scritte negli ultimi dodici anni per diversi giornali tedeschi. Il suo libro ci porge così una rivista dei principali e più importanti avvenimenti che si riferiscono al teatro lirico di Vienna e Monaco, dall'opera tedesca alla czeca e all'italiana, con qualche saggio sulle apparizioni sporadiche di opera francese, spagnuola e russa. Sono in realtà queste critiche abili e diligenti lavori. Obbiettive in massima parte, esse si addentrano a bastanza nell' indole della moderna opera, quella cui parmi che l'ingegno dello scrittore si applichi con miglior successo. Esse hanno altresì il pregio di designarne con chiarezza le qualità e i difetti con intuito sicuro e indipendenza e di presentarci un quadro assai più che cronologico di questo importante movimento, che preludia forse ad un assetto più duraturo e rispettabile dell'opera avvenire.

È impossibile rilevare qui i punti di vista secondo i quali il lettore spregiudicato può trovarsi in pieno disaccordo coll'Heuberger. Egli è, del resto, un ecclettico di tale elasticità di apprezzamenti, che a tutti forse più che allo scrivente può facilitare questo còmpito. Nei casi più opposti egli ha sempre evitato un giudizio che potesse comprometterlo nell'avvenire incerto. Egli si è cautelato. Ma si è sempre fatto vedere buon conoscitore del tema che ha trattato, non ponendosi troppe obbiezioni circa il valore dell'opera d'arte presa a giudicare e difendendo nel miglior modo i luoghi più scoperti delle sue recensioni. La parte in cui questo equilibrio è meglio riuscito parmi la critica dell'opera tedesca che l' Heuberger veramente predilige, difende e protegge, meno poche eccezioni. Del-

l'opera dei veristi nostri egli ha scritto col compiacimento e la superficialità che vengono da un'anima gentile; se non che le sue critiche, ristampate e rilette, mal reggono già e peggio reggeranno all'opera, sia pur breve, del tempo. L. TH.

T. KRAUSE, *Ueber Musik und Musiker*, Drei Reden. I. Auf Robert Radecke. II. Auf Albert Löschhorn. III. zur Jahrhundertwende. — Berlin, 1900. Ernst Siegfried Mittler und Sohn.

I primi due discorsi sono apologetici, in onore del distinto direttore d'orchestra e compositore Roberto Radecke e del Löschhorn, famoso insegnante di pianoforte. Il terzo discorso è una rassegna degli avvenimenti musicali compresi nel secolo XIX in Germania. In quest'ultima parte specialmente, lo stile è un po' gonfio e qualche esagerazione fa capolino. Ma come ricordi di una vita in gran parte vissuta in mezzo agli avvenimenti e agli artisti, non son prive queste pagine di qualche interesse retrospettivo.

Questi discorsi furono tenuti all'Istituto accademico per la musica sacra di Berlino. L. TH.

Estetica.

H. KRETZSCHMAR, *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik.* — Leipzig, 1901. Verlag von C. F. Peters.

Enrico Panzacchi, discorrendo meco un giorno di cose d'arte, ebbe a dirmi come egli intendesse una vivificazione delle antiche opere musicali al pari di quelle dell'antica pittura. Esse in realtà potrebbero offrire un godimento nuovo, potrebbero, dovrebbero anzi penetrare nella nuova pratica come gli antichi capolavori delle altre arti. Egli è purtroppo così che solo per la musica ciò non succede; è così che di tutto un tesoro di opere d'arte noi vediamo di quando in quando solo una esumazione, la quale lascia il tempo che trova — e, mi perdoni il Kretzschmar, così succederebbe dell'opera del Quantz sul *Flauto traversiere* qualora si ripubblicasse — e si sotterrano per la seconda volta il più spesso le opere stesse che si pretende esumare, sia che si pubblichino per le stampe, sia che si eseguiscano dinnanzi al pubblico. Il primo inconveniente è che il musicista pratico non conosce e, se conosce, non apprezza le edizioni rinnovate di quegli antichi monumenti; ai giovani si consiglia purtroppo di non annettervi importanza alcuna, almeno in Italia.

Ben dice il Kretzschmar avvisando l'*accompagnamento* (l'improvvisazione sul basso continuo) come il punto principale in cui la pratica degli antichi ha bisogno di essere studiata. Ma altro il dire, altro il fare; la stessa erudizione tedesca è, a questo proposito, deboluccia anzi che no, e il Kretzschmar è fra quelli che avrebbero

potuto fare di più. Nella quistione dell'accompagnamento abbiam visto uomini colti sul serio, provvisti di ingegno e d'energia essere tuttavia in preda dei più grossolani errori, ed altri musici pratici commettere arbitrii solo giustificati dalla loro perfetta ignoranza dei mezzi stabiliti ed autorizzati, i quali ad una determinata epoca artistica si convengono. Così la ricostituzione di lavori bellissimi e pur di alcune semplicissime pagine abbiam visto diventare una stupida, indecente mascherata.

Anche la conformazione dell'orchestra è argomento d'importanza capitale toccato dal Kretzschmar. Oggi si eseguisce la musica antica con tutti i mezzi consentiti dal senso moderno, con tutti i rinforzi, i coloriti, la dinamica propria del nostro periodo. Che genere di riproduzione sia questo non si capisce; a noi semplicemente ripugna. Chi guida l'orchestra ha ragione di considerarsi padre di quelle opere, che del loro autore non hanno più che scheletri riconoscibili a pena. Completare, migliorare, elaborare opere antiche: qual brutto còmpito riservato al leggero musicista d'oggidì: forse riprodurre è men brutto, ma è insufficiente e da per tutto manca il senso per ciò: trasfondervi la vita che è lor propria, ecco ciò che resta a farsi: ma occorre genio e studio. Rivivere nello spirito di queste opere è facoltà di pochi, ma è negato ai musici industri e ai facili raccoglitori di cose piccanti pel piccolo mercato. Ora quei pochi non hanno l'aiuto che meriterebbero; ma farebbero certo e molto se coloro che possono dall'alto, passassero dalle parole, essi pei primi, ai fatti.

Al congresso di Storia della musica tenutosi l'altr'estate a Parigi mi consta che Vincenzo D'Indy ebbe parole di rimprovero e di sdegno per quei musicisti che manomettevano i capolavori dei grandi maestri con riduzioni arbitrarie, aggiunte, rimedii e cambiamenti. Egli fece dei nomi e citò anche la *Passione di San Matteo* di Bach elaborata dal Gevaert, per dimostrare quali maestri si siano abbandonati a questa volgare manipolazione, che per molti ha assunto il carattere di un'orgia impudente sulle opere dei grandi padri della musica. Come il Kretzschmar ha già cominciato con qualche piccolo esempio, scopra e vada toccando più forte nella piaga, esponga i risultati delle sue ricerche, consigli pure ed ammaestri, ma deferisca al pubblico senza pietà i profanatori; chè in caso contrario noi vedremo prender voga un sistema di vivificazione delle opere musicali antiche, che non è per null'affatto quello cui accennavami Enrico Panzacchi. Ne sono ben certo. L. TH.

Opere teoriche.

V. RICCI, Solfeggi per tutte le voci (V. fascicolo precedente).

Edimburgo, 21 agosto '01.

Stimatissimo Signore,

Ricevo in questo momento copia della Recensione apparsa nell'ultimo numero della *Rivista Musicale*, sul primo volume della mia « Collezione di Solfeggi per Canto di antichi autori italiani ».

Oltremodo grato a Lei per la sua cortesia ed all'egregio critico per le lusinghiere espressioni usate a mio riguardo al principio ed alla fine dell'articolo, mi affretto a risolvere un dubbio che, non ostante debba apparire gratuito e ingiustificato per quelli che mi conoscono, potrebbe ledere presso tutti gli altri la mia riputazione di artista.

Sulla duplice premessa che i tempi corrono « ben tristi per gli ingenui » e che l'Inghilterra è il paese « per eccellenza dell'affarismo e del traffico », il sig. C. S. mi chiede di precisare la provenienza dei manoscritti da cui ho tratto la massima parte dei Solfeggi. La domanda è onesta, la curiosità giustissima ed io, consapevole del modo che si pratica nei casi di esumazione di vecchi manoscritti a scopo di erudizione, mi sarei fatto un dovere di prevenire questo suo desiderio, se non ci fossero state due ragioni che me ne hanno ritenuto. La prima si è che indirizzandosi il mio lavoro agli studiosi del canto per puro scopo didattico, mi sembrò che l'intrinseca bontà dei Solfeggi avesse per lo scolare un'importanza molto maggiore (se non dico esclusiva) della cognizione bibliografica del loro luogo di origine. La seconda si riferisce invece alla « nequizia dei tempi » lamentata dall'egregio scrittore. Quest'opera infatti, sia per la sua mole, sia per la ristrettezza del tempo che mi concedono i miei doveri d'insegnante, non potrà esser compiuta che fra qualche anno; ed io ho creduto bene di provvedere al mio interesse col non indicare ad altri la strada tenuta sinora, prima di averla tutta percorsa. Ora la mia intenzione era appunto (com'è sempre) di far seguire all'ultimo volume dei Solfeggi un'appendice dove, notato il loro luogo di origine, avrei chiarito anche il criterio che mi ha diretto nell'ordinarli e presentarli nella forma attuale agli scolari come materia di studio. Di fronte però al sospetto avanzato dalla *Rivista* che essi possano essere apocrifi, mi affretto a dichiarare che, valendomi di uno speciale permesso, io trassi tutti quelli — meno tre — che fanno parte del primo libro, da vecchi manoscritti appartenenti alla Biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze.

Un'altra domanda cortesemente mi dirige il sig. C. S.: « *di scoprire* — cioè — *il nome di quell'antico compositore o cantante che si nasconde sotto il doppio panno del suo Anonymus e che si presenta per ben 22 volte nel primo libro.*

Ecco: prima di tutto non è colpa mia se per ragioni didattiche ho dovuto nel primo volume far larga parte agli *Anonimi* invece che ai Solfeggi segnati da chiari compositori (che appariranno del resto nelle successive Serie), come sarebbe stato forse mio interesse di fare. Poi debbo confessare che, alieno come sono da ogni ricerca bibliografica che sia fine a sè stessa, non conosco il nome di questi autori, nè mi son troppo stillato il cervello per conoscerlo; ma sarei ben grato a quel paziente ricercatore che, una volta o l'altra, volesse illuminare la mia ignoranza. Quello che posso dire è questo, che nei mss. compulsati da me nella Biblioteca di Firenze ho trovato parecchie Raccolte di Solfeggi « di Autore Anonimo »; che di queste Raccolte talune mi sono ricapitate sott'occhio in altri volumi (anche spostate per servire ad altre voci) andando sempre sotto la stessa designazione, e che perfino singoli solfeggi appartenenti a queste collezioni, trovati a caso qua e là in altri libri, conservavano sempre la denominazione di Anonimo. L'essere dunque tali Raccolte inserite fra altre manoscritte di chiari compositori antichi, l'averne lo stesso stile, lo stesso sapore e la stessa purezza melodica, mi fecero chiudere un occhio sulla loro paternità sconosciuta, tanto più essendo noto che molti solfeggi buttati giù alla buona dai nostri vecchi maestri e rimasti nelle scuole, sono stati poi in molti casi, senza nome e senz'ordine, copiati in volume.

Pur troppo — duro destino degli eruditi... ingenui come me! — una brutta sorpresa mi attendeva. Ultimamente, quando il primo volume dei Solfeggi era già stampato, mi capitò tra mano un vecchio libro intitolato: « Solfèges d'Italie » (1), dove trovai pubblicati — col basso solo s'intende — diversi dei solfeggi raccolti con tanta fatica a Firenze ed altri che non conoscevo, appartenenti anch'essi agli stessi maestri. Non farà meraviglia se dico che ho approfittato di questo libro per arricchire la mia Collezione di nuovo materiale, se non inedito, pure pochissimo conosciuto, riserbandomi di modificare nei successivi volumi il cenno riguardante i mss.

Ancora due parole ed ho finito. Il sig. C. S. fa speciale menzione del numero 10 segnato « A. Neumane », supponendo che abbia fatto confusione col Niemann. Questo solfeggio — il solo del primo volume non tratto dai mss. — si trova in un vecchio libro a stampa

(1) Londra. Presso Monzani e C.

appartenente all'Istituto Musicale di Firenze, intitolato: « A. Neumane — Istradamento al Canto. Esercizi e Solfeggi. — Firenze — Calcografia Musicale F. Lorenzi ».

A dire il vero, non mi riuscì di trovare il nome dell'A. in nessuno dei dizionari musicali più noti che consultai. Mi decisi però a scegliere uno de' suoi studî, perchè al punto in cui ne feci uso rispondeva al disegno didattico del libro, e perchè, al tempo stesso, non mi parve che nè per lo stile nè per l'epoca uscisse dalle linee generali del lavoro.

Con perfetta stima

*Suo obbl.*me
VITTORIO RICCI.

***H. BELLERMANN**, Der Contrapunkt*. **Mit zahlreichen in den Text gedrakten Notenbeispielen und fünf Lithographierten Tafeln in Farbendruck. Vierte Auflage. Un vol. in-8°, di pag. 480. — Berlin, 1901. Verlag von Julius Springer.**

Scriveva il Bellermann nella prefazione alla prima edizione di questo suo libro (1861): « Io presento al pubblico uno scritto sul Contrappunto nel quale ho esposto l'andamento degli studi che deve fare il compositore principiante quando voglia riescire al sicuro possesso di una condotta scorrevole e sicura delle voci. Per quanto oggi si componga e per quanto varie siano le cose che si compongono, è raro il caso che in questo ramo importantissimo della tecnica musicale della composizione, cioè nella condotta delle parti, si facciano gli studi necessarî, — anzi noi non possediamo neppure un'opera de' tempi recenti la quale impartisca il necessario insegnamento ».

È eccessivo pessimismo, è smania di rilevare tutto il male possibile negli ordinamenti pedagogici de' nostri Conservatorii di musica, l'affermare che lo studio del contrappunto vi è in generale negletto al massimo grado, così che il giovine musicista il più delle volte copre malamente con un mucchio di effetti esteriori nella istrumentazione e nel colorito armonico la mancanza di fondamento e di scorrevolezza nella condotta delle voci. Lo sappiamo, è eccessivo pessimismo, è smania di dir male di tutto, e c'intendiamo. — Ma non si neghi che oggi si vuole, negli studi teorici, saltare generalmente dall'armonia alla composizione, pretendendo compensare con l'uso e l'abuso della polifonia la mancanza di cognizioni e di esercizio nel contrappunto. Da simile errore ne è conseguito uno spostamento di principî, un continuo decadere di quelle discipline che hanno costituita la forza de' più grandi maestri e ne hanno rinvigorito il genio, un continuo precipitare di errore in errore. Ultima conseguenza di questo sistema: si accumulano e si mettono

l'un dietro all'altro più serie di accordi finiti, invece di pensare che gli accordi sono primieramente la conseguenza della simultanea unione di più parti condotte in modo melodico. È la melodia che deve da sovrana dettar la legge. È in ciò che consiste la vera pluralità delle parti; così si è sviluppata la nostra musica dopo il secolo decimoterzo.

Da questo concetto guidato, il Bellermann ha impreso a trattare del Contrappunto, e del Contrappunto ha discusso nel duplice modo storico e scientifico specialmente nella parte preliminare della sua opera, che si può chiamare una storia esemplificata e documentata del Contrappunto. E se l'innalzare il suo edificio sulle basi dei maestri cinquecentisti significa essere antiquato, rappresentare un punto di vista antiquato o che so io, come qualcuno ha detto, ciò, stia tranquillo il Bellermann, fa molto onore al libro e a chi l'ha scritto. In ogni modo, la presente quarta edizione del suo lavoro, edizione richiesta e necessaria, è una risposta eloquente, anzi è l'unica risposta ad una osservazione che ha in sè tutti i caratteri classici di una peregrina ignoranza.

Coloro che realmente vogliono sapere che sia il contrappunto, come si pratichi, di qual'arte stupenda egli sia informatore fecondo, dovrebbe consultare le composizioni dei quattro- e cinquecentisti innanzi tutto. Il concetto della cantabilità e combinabilità artistica di diverse melodie nella loro disposizione verticale non fu mai più così bello e così pieno di vivo effetto. Chi non comincia da Dunstable e Dufay non avrà mai un'idea esatta di che cosa sia la genialità del musicista melodico e nè anche comprenderà mai l'ufficio vero del sincero e forte compositore moderno. Lo stile *a capella* ha queste mosse genuine e questi semplici caratteri, e quello stile per la musica fu ed è tutto. Ora egli è appunto dai fondamenti di questo stile che il Bellermann si diparte nell'esposizione della sua teoria, delle regole e dei rispettivi esempi: la teoria d'un uomo veramente colto, una pratica autorevole e conquidente.

Bisogna persuadersi che il contrappunto è melodia, è l'unione di più melodie. Questa persuasione vincerà molte contrarietà, specie nei giovani discenti, che la scuola barbara e fiacca d'oggidì non vince. Il contrappunto è ritmo, e sul ritmo ancora, come sulla melodia, ben vengano le ricerche del Bellermann, mature sulla scorta della storia e della pratica secolare. Il contrappunto è determinato da rapporti acustici e questi rapporti medesimi esso pure determina — ed ecco ancor qui il Bellermann pronto a darci una splendida prova del senso di modernità cui egli ha praticamente applicato la ricerca scientifica, rimandando lo studioso al suo concetto del con-

trappunto determinato dalla melodia o determinante alla sua volta l'accordo armonico.

Dalla fissazione degl'intervalli egli perviene alla propria notazione e ne passa in rassegna critica le diverse specie, poscia ai segni traspositori e alle tonalità. Le specie delle tonalità antiche sono tutto per la comprensione dell'arte antica, dei suoi canoni, della sua forma melodica e del suo sentimento; e quest'arte antica è una buona volta la base dello studio. Essa, per una ricorrenza tutt'altro che casuale, si riannoda all'arte delle primitive civiltà, alla sua espressione ed al suo carattere. Si potrebbe dire, in questa parte, riassunta l'essenza storica del contrappunto di cui il Bellermann fa la base del suo lavoro, ciò che medesimamente si dovrebbe pur fare oggidì dai docenti e dai discepoli, se gli uni e gli altri si prefiggessero di trarre un godimento artistico da ciò che essi troppo facilmente, anzi volgarmente, credono una disciplina pesante e una afflizione cronica. Quale errore! Essa è l'uno e l'altro perchè così la vogliono, non perchè lo sia.

Ed ora il Bellermann entra propriamente nel dominio della tecnica pura del contrappunto.

Sulla essenza del contrappunto semplice esplicata dal Bellermann poco vi è da dire. È eminentemente istruttivo il veder fissati con tale chiarezza i concetti originali delle consonanze e delle dissonanze su documenti della storia, per cui di tutta una luce di convinzione e di fondamento scientifico appare circonfusa l'esposizione teoretica. Essa è in realtà rafforzata altresì da continue prove di fatto. Tali prove documentano gli esempi e partono dall'epoca dei discantisti e mensuralisti per far capo ai fiamminghi maggiori ed agli Italiani del secolo d'oro, il decimosesto.

Anche il Bellermann tien conto della classificazione sistematica del contrappunto semplice nelle sue cinque specie a seconda che egli è a due, a tre o quattro parti. L'aver adottato la denominazione e il modo delle antiche tonalità non è inutile sfoggio di erudizione, ma una conseguenza necessaria e precisa dell'impiego di un determinato *cantus firmus*. Il musicista riceve così il fondamento più solido della sua cultura e si avvezza ad imprimere nelle tonalità specifiche il carattere distinto che esse ebbero nella loro origine storica, comprendendo bene che la tonalità è strettamente collegata all'indole della melodia.

Si deve perdonare alla mezza cultura di un Luigi Cherubini la ostinazione con la quale egli formò leggi a suo modo in fatto di contrappunto, anche contro le approvazioni dell'orecchio e del sentimento, che nella musica dovrebbero essere tutto, là dove l'orecchio e il

sentimento, sia il moderno, sia l'antico, dovrebbero essere la guida migliore per lo meno. Tutti sanno, per esempio, con quale eccessiva pedanteria egli proscrisse l'uso di quelle note di passaggio, che si trovano in rapporto dissonante, anche contro l'appoggio dei migliori esempi, contro l'autorità stessa di un Palestrina. È perciò notevole, a questo proposito, un capitolo nel libro del Bellermann, in cui, dietro più sano consiglio, gli scrupoli, le pretese licenze od errori che, al dire del Cherubini, esistevano nell'uso di tali note di passaggio sull'ultimo quarto della misura pari, sono confutati.

Io non starò a dire del materiale successivamente trattato prima di giungere alla esplicazione delle forme di *fuga* e *canone*. Solo noterò che bisognerebbe nella scuola procedere con simile ripartizione e regolarità, pure a costo di qualche lentezza nello svolgimento di tutta questa materia, per riescire con sicuro successo a dominare le forme di imitazione, le quali, purtroppo, allo stato degli studi come si praticano oggidì, per il discente sono come una sovrapposizione di nuovo cibo in uno stomaco carico di roba non ancora digerita.

Nella introduzione del capitolo sulla fuga ho assai apprezzato la teoria e la esemplificazione delle *risposte* al *soggetto*; essa è chiara, varia, ricca, ricercata ingegnosamente per ogni suo modo di essere e con precisione di termini e di contrasti. Questo trattamento della *risposta al tema* è ottima base alla teoria della *imitazione*. Sistemato ed appoggiato che esso sia alle opere de' grandi maestri, acquista un'importanza reale e s'adorna di una bellezza che è sfuggita purtroppo a molti dei teoretici nostri.

Dopo che l'allievo si sarà esercitato nell'invenzione e nelle risposte ai temi, passerà a comporre la fuga a due parti. Ma quanto sia necessario insistere anzi tutto nella prima delle due pratiche, lo dicono gl'intenti della scuola moderna sempre più e con molta ragione convinta che l'invenzione dei *temi* debba lasciarsi interamente all'allievo.

Ed ora il Bellermann seguita e completa lo svolgimento della *fuga* con esemplificazioni da due a quattro parti, ciò che preludia al contrappunto doppio all'ottava, alla decima ed alla duodecima. Ognun sa che l'importanza di questi modi del contrappunto è, per le successive specie della fuga, grandissima. Sviluppate poscia le regole per l'imitazione, le forme del *canone* e successivamente trattato il periodo da cinque ad otto voci e la fuga moderna vocale e strumentale, il volume ha la sua chiusa.

Importa notare che gli esempi contenuti in questo trattato sono di fonte autorevolissima e pura. Il giovane intelligente, affidandovi la

sua educazione musicale, sarà certo di fondarsi bene con scienza e pratica in una disciplina che è la base della composizione.

L. Th.

J. Pembaur, Harmonie- und Melodielehre. Praktisches Lehrbuch mit vielen Beispielen der hervorragendsten Komponisten. 2. Auflage. — Leipzig. Verlag Hermann Seemann Nachfolger.

Non potendo riformare la materia d'insegnamento dell'armonia, non potendo sconvolgerne l'ordine e la graduale successione, è mira costante di molti trattatisti d'oggidì quella di raggrupparvi attorno le maggiori cognizioni possibili, un po' troppo ammucchiate forse, facendovi coincidere il massimo delle applicazioni collaterali e degli svolgimenti successivi; così che dal campo della teoria assoluta essi passano volentieri, e spesso saltano a piè pari, in quello della composizione, evitando con ogni sforzo quello del contrappunto o facendolo apparire come un campo a sè, situato quando più innanzi, quando a lato di quello dell'armonia. Dappoichè, essi dicono, le norme della condotta libera e rigorosa delle voci si riferiscono al periodo polifonico e questo par quasi ritengano faccia da sè.

Così si nota, nel trattato del Pembaur, la tendenza a non esercitare l'allievo solo con esempi di unioni di accordi, ciò che equivarrebbe all'assoluta teoria, ma a dar loro più praticamente la forma ritmica, figurata e melodica e a far che il discente accosti il più che sia possibile il caso concreto della caratteristica armonizzazione moderna. Non si è contenti di riuscire a fargli contrarre una certa famigliarità con un ramo della composizione, ma si vuole che egli penetri subito nella officina del compositore. Su questo sistema è fondato il metodo del Pembaur. E, ammettiamo pure, fino a che si tratti degli accordi armonici e delle loro classificazioni, il il suo intento, a parte l'opportunità o meno di certi dettagli, dietro la guida sagace di un buon maestro, può essere raggiunto. Di fronte però a certe esemplificazioni che presuppongono nell'allievo la conoscenza sicura, se non il dominio assoluto, di quelle leggi che regolano il moto delle parti, l'allievo potrà trovarsi incerto e perplesso, tanto più poi quando abbia a trarre profitto dalla qui esposta teorica della melodia. Le forme di questa non sono disgiunte da quella concomitanza continua di parti mobili che la determinano, la esplicano e le conferiscono carattere e senso. Per cui il suo isolamento plastico sul fondo dell'armonia, la sua esistenza quasi come astrazione può guidare a concezioni imperfette e a proprii errori.

Io espongo il mio dubbio, pur convenendo che il trattato del Pembaur sia opera rimarchevole di sintesi teorico-pratica, la quale potrà determinare, assieme ad altre congeneri, una certa evoluzione negli studi dell'armonia e della composizione. Siamo lon-

tani ancora dal giorno in cui questo desiderio di somma concisione e praticità debba essere coronato da veri successi; non credo che i due anni, ai quali il Pembaur restringe lo studio dell'armonia e della melodia, rappresentino un vero risparmio; ma può essere non fuor di luogo, anzi può valer la pena che la pedagogia musicale prenda nota di una tendenza che cerca di farsi strada negli studi da qualche tempo, e che la disciplini e la regoli meglio. L. TH.

J. HELM, Die Formen der musikalischen Komposition in ihren Grundzügen systematisch und leichtfasslich dargestellt. Vierte, durchgesehene Auflage. — Erlangen u. Leipzig, 1901. A. Deichert.

Dopo aver descritte e praticamente dimostrate le forme del contrappunto, l'A. offre un prospetto analitico ed esemplificato delle principali forme della composizione. La struttura dei singoli componimenti può essere benissimo appresa con la scorta di questo libro, il quale da ultimo contiene ancora un breve cenno storico su la musica ed i compositori. L. TH.

Stromentazione.

Catalogo della collezione etnografico-musicale Kraus in Firenze. Sezione Istrumenti musicali. — Firenze, 1901. Landi.

« ..... credo far cosa utile e, a quanto io sappia, non ancora « posta in effetto, pubblicando oggi la nota degli strumenti della « nostra collezione, classificati secondo il concetto etnografico, esclu- « dendone quegli esemplari che hanno un valore puramente storico- « musicale ».

Così scrive A. Kraus figlio per spiegare la pubblicazione del presente opuscolo. Il quale non può che far nascere nei musicisti vivissimo il desiderio di vedere illustrata con qualche dettaglio la preziosa raccolta di strumenti musicali (1076) formata dai signori Kraus in Firenze, almeno in quella parte che riguarda la storia dell'arte moderna. Non spetta a noi rilevare quanta utilità possano trarre da essa gli studî etnografici. Di fronte al catalogo gentilmente inviatoci dal sig. Kraus, noi non sappiamo che invidiargli i liuti, gli arciliuti, le tiorbe, le chitarre e i violoncelli antichi che egli possiede, e consigliare a quanti musicologhi passano per Firenze la visita dell'interessantissimo Museo di via Cerretani, n. 10. O. C.

C. WASSMANN, Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violintechnik durch selbständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger. 2. verbesserte Auflage. — Heilbronn, 1901. C. F. Schmidt.

In questo scritto sono sviluppati teoricamente e praticamente i due concetti fondamentali di una più precisa tecnica e scuola del

violino: il sistema di doppio attacco delle *quinte* e la divisione della diteggiatura, cioè l'adozione di dodici posizioni in luogo di sette. Da ciò pare all'autore si ottenga un miglioramento notevole anche nell'intonazione. Simili tentativi non sono nuovi; già l'Hermann e lo Schröder, nei loro trattati, diedero ampie e serie prove che la nuova tecnica del violino ha ragione di essere preferita, per quanto non abbia ancora raggiunto lo scopo. È certo che la divisione delle posizioni della mano è razionale. Adottando le sole sette posizioni, le distanze sono troppo grandi e in uno spazio che comprende tutte le tonalità sono necessari altri punti di fermata.

Gli esercizi e gli studi, che a questi concetti corrispondono, sono chiari e in numero sufficiente. L. TH.

Ricerche scientifiche.

PIERRE BONNIER, L'audition (Bibliothèque internationale de psychologie expérimentale, normale et pathologique). — Paris, 1901. Octave Doin.

Pierre Bonnier è autore già salito in bella fama per altri lavori sull'argomento, inseriti in periodici scientifici. Del libro, che oggi riassume le principali questioni circa il fenomeno dell'udito, non si può fare la recensione: l'opera acquista tale importanza che, a comprenderne il significato, deve esser letta e studiata attentamente pagina per pagina. D'altronde non riguarda l'arte musicale che da un lato molto ristretto, estendendosi invece nella parte che si riferisce alla storia naturale della funzione, alla fisiologia dell'organo nell'uomo ed alle speculazioni filosofico-naturali relative al senso.

Tuttavia citerò qualcuno dei principî fondamentali che informano il libro, affinchè il lettore si faccia un concetto preciso sul finissimo spirito critico con cui il Bonnier svolse, in maniera nuova e convincente, un tema che dopo Helmholtz poteva sembrare esaurito!

Suono e rumore, fenomeni d'ordine fisiologico e psichico (quindi soggettivi), sono due sensazioni diverse, corrispondenti a forme differenti d'un solo fenomeno fisico, l'*ébranlement*. « C'est la simpli-« cité ou la complexité de la *forme* du phénomène qui éveille en « nous la sensation de son ou celle de bruit ».

Intensità, altezza e timbro sono qualità comuni al suono ed al rumore.

Il timbro ha dato origine ad una strana confusione tra la nozione di *forma* e quella di *composizione*. Semplici o complesse le vibrazioni hanno *sempre* una forma; la loro semplicità o la loro complessità è precisamente una qualità della loro forma, che viene

determinata nella *complessità* dalla *composizione* degli armonici. Il timbro dipende dunque dalla forma dell'*ébranlement*.

« *Le timbre d'un son composé résulte de la combinaison des* « *timbres respectifs des sons, — fondamental et harmonique, — qui* « *le composent.*

« Le timbre d'un son simple est l'impression sensorielle que laisse « dans notre oreille la forme de l'ébranlement périodique, comme « la hauteur est celle que laisse sa périodicité, l'intensité celle que « laisse son amplitude.

« Le timbre d'un bruit est celui d'une vibration composée d'un « nombre variable de vibrations pendulaires qui n'ont entre elles « que des rapports de coïncidence et non des rapports harmoniques « simples ».

L'analisi scompone, distrugge la forma, cambia profondamente la natura dell'oggetto esaminato. « Ce que l'on trouve dans l'analyse « n'est pas ce qui existait dans la synthèse... C'est l'oreille qui dé- « finit le timbre, et il est bien certain qu'elle ne le définit que par « la forme, que l'ébranlement soit simple ou complexe, car l'oreille « est *incapable de décomposer*, et en cela elle se comporte abso- « lument comme tous nos autres sens, dérivés du tact comme elle ».

L'autore finisce presentando dettagli interessanti circa fatti patologici, assai curiosi, concernenti l'audizione; e in un'appendice riporta una discussione che ebbe a sostenere con M. Egger, alla *Société de biologie*, a proposito della orientazione auditiva, tema che attrasse sempre in ispecialità le osservazioni del Bonnier.

O. C.

C. STUMPF und K. L. SCHAEFER, Tontabellen enthaltend die Schwingungszahlen der 12 - stufigen temperirten und der 25 - stufigen enharmonischen Leiter auf C innerhalb 10 Octaven in 3 Stimmungen. — Leipzig, 1901. Verlag von Johann Ambrosius Barth.

Come contributo all'acustica e alla scienza della musica, queste tabelle numeriche delle vibrazioni corrispondenti ai suoni della scala di dodici gradi, temperata ed armonica, sono di positivo e reale vantaggio; rappresentano anzi una vera acquisizione importante. Noi non possedevamo fino ad oggi, a questo proposito, delle tavole complete ed esatte. Non lo sono in fatti nè quelle del Preyer nè quelle del Riemann. Il bisogno pratico negli studi acustici è tale che esso ha suggerito le tabelle presenti, più ampie e precise di quelle che si sogliono vedere nei libri di fisica.

Esse sono nove. Le tre prime contengono il numero esatto delle vibrazioni per ognuno dei dodici suoni della scala temperata $C(do)_2 = 16$, $a\ (la)^1 = 430,_{54}$. | $C_2 = 16,_{17}$, $a^1 = 435$. | $C_2 = 16,_{35}$, $a^1 =$

440. Le sei altre rappresentano il numero delle vibrazioni corrispondente ad ogni suono della scala enarmonica per $C_2 = 16,\ a^1 = 426\ {}^2/_3$. | $C_2 = 16,\ a^1 = 426,{}_{67}$ (= tab. IV con frazioni decimali) | $C_2 = 16\ {}^5/_{16},\ a^1 = 435$ | $C_2 = 16.{}_{81},\ a^1 = 435$ (= tab. VI con frazioni decimali) | $C_2 = 16\ {}^1/_2,\ a^1 = 440$. | $C_2 = 16,{}_5,\ a^1 = 440$ (= tab. VIII con frazioni decimali).

Sul metodo seguìto nella composizione di dette tabelle e sulla precisione del calcolo il riferimento dello Schaefer è sufficientemente esplicativo, come pure lo è la precedente dettagliata esposizione dello Stumpf circa lo scopo e la ripartizione del lavoro. Sopra tutto interessante è la dimostrazione dei rapporti numerici che determinano i puri accordi perfetti contenuti nelle sei ultime tabelle enarmoniche. Così dicasi del calcolo che regge la derivazione dei suoni e del metodo logaritmico seguìto per ottenere le tabelle della scala temperata e quelle successive della intonazione pura.

L'idea degli egregi autori si è dunque affermata in un ben pratico modo e agli studi dell'acustica essi hanno costantemente offerto un contributo prezioso. Sarà gran tempo risparmiato agli studiosi, e della precisione raggiunta, insieme allo sviluppo maggiore nella applicazione del calcolo, la scienza si varrà assai meglio di prima.

L. Th.

Wagneriana.

E. KLOSS, *Wagner, wie er war und ward*. — Berlin, 1901. Verlag von Otto Elsner.

Queste poche pagine del Kloss vogliono stabilire una specie di linea fondamentale, secondo la quale il Wagner deve essere giudicato come uomo. L'A. ce lo dipinge prima nelle circostanze più modeste della sua vita, scopre colla maggiore serenità possibile le sue qualità e i suoi difetti, chiarisce il suo carattere e l'immagine della sua vita, ce lo rappresenta generoso, prodigo, non curante gl'interessi materiali, violento, eccessivo, superbo e però simpatico sempre e grande attraverso le necessità e le esigenze del genio. Ancora il Kloss discute e chiarisce alcuni punti controversi sul *caso Nietzsche* e su la posizione e la parte che verso l'arte del Wagner assunsero la moglie Cosima, Liszt e il giovane Re di Baviera. In complesso una *brochure* interessante, che avvicina umanamente il maestro agli amici suoi. L. Th.

H. BÉLART, *R. Wagner in Zürich (1849-1858)*. — Leipzig, 1901. Hermann Seemann Nachfolger.

Si tratta di un opuscolo in cui l'A. racconta come originarono gli scritti e le opere di Wagner create dal 1849 al 1858 nell'asilo di

Zurigo. In ultimo il Bélart contrappone a questo periodo di lotta e di concentramento l'evoluzione degli anni di Bayreuth. Per conseguenza la narrazione muove dall'anno in cui il Wagner dovette abbandonare la vita pubblica dell'arte, di cui era nauseato, per vivere gli anni dell'esiglio, dell'incerta esistenza e della miseria.

Il Bélart ci presenta il Wagner come scrittore e musicista; lo considera nella sua famigliarità, nell'intimità, in quanto egli fece nell'interesse di Zurigo e nelle sue relazioni personali. Egli ha per moltissima parte attinto agli scritti ed alle lettere del maestro. Considerato cronologicamente, l'opuscolo contiene una raccolta di informazioni combinata con diligente uniformità e, poichè, in massima parte, a lato dell'asserzione presuntiva ci vediamo il documento storico, francamente non ci possiamo non contentare. Sulla parte degli apprezzamenti al Bélart deve essere spesso mancata l'opportunità e il tempo di assodare i suoi concetti. In fatti ciò che egli afferma sulla filosofia dello Schopenhauer in astratto, non regge alla più innocente critica: egli è rimasto per lo meno assai superficiale. Come pure il concetto del *superuomo* del Nietzsche, così grossolanamente esposto in quattro righe, è confuso e poco comprensibile. Generalmente si vuol comprendere Wagner nel movimento attivo filosofico di un periodo del quale, giudicando a mente sana, egli non subì che un riflesso come artista entusiastico. Sarebbe bastato al Bélart di circostanziare questa posizione assunta dal Wagner rispetto alla filosofia, prima di Schopenhauer, poi di Nietzsche. Tuttavia nella sua sostanza principale l'opuscolo ha un significato proprio e fra tutti quelli che si scrivono letteralmente carichi di frasi inutili, questo almeno ci richiama al periodo di Zurigo con una rappresentazione complessiva di circostanze, che ne fanno un tutto obbiettivamente e praticamente inteso. L. Th.

E. SEGNITZ, R. Wagner und Leipzig (1813-1833). — Leipzig, 1901. Hermann Seemann Nachfolger.

Il Segnitz ha sviluppato qualche punto della biografia del Glasenapp — un contatto che era inevitabile — e tal'altro ancora della *Mittheilung an meine Freunde* dello stesso Wagner. Però egli ci ha dato un quadro, o per meglio dire, diversi quadretti della vecchia Lipsia musicale e borghese della fine del secolo XVIII e del principio del XIX, che sono proprie ricostruzioni interessanti della vita cittadina in mezzo a cui si svolge l'infanzia del Wagner, eccezion fatta di un breve *intermezzo* vissuto a Dresda.

L'A. ha ricordato, al suo proposito, molte note vicende del giovine Wagner studente e *musicus in fieri*, documentando tutto diligentemente ed ha sopra tutto proceduto secondo verità a presentarci

l'incipiente compositore uscito dalla scuola del Weinlig, vestito e calzato della più vetusta e grassoccia pedanteria, un Wagner quadrato e melenso al punto, nelle sue prime musiche — una suonata, una polonese, due sinfonie e un'opera « *Le Nozze* » — da non lasciare neppure lontanamente supporre, non dirò il musicista che muove alla conquista del mondo, ma nè anche un felice e contento conservatore della scuola Lipsiese del '40 e del '50.

Il Segnitz ha però sorvolato a qualche punto degno di maggior interessamento cronologico e biografico e forse non privo di qualche dettaglio curioso. Wagner amò Lipsia come il fumo negli occhi. Gli è che imparò presto a conoscervi quell'istinto di contrarietà — divenuta poi persecuzione — che doveva renderlo sempre più inviso alle artistiche conventicole cittadine. La seconda sua sinfonia — in *do* —, ricalcata sull'*eroica* e la *nona*, gli disse quel ch'egli chiamò la *bontà dei Lipsiesi*, la quale doveva diventare più tardi la guerra al suo nome, guerra accademica e borghese che ebbe il suo culmine più ridicolo in una ormai famosa esecuzione del preludio dei *Maestri Cantori* al concerto del *Gewandhaus*. L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 28. — F. Fontana, *Antonio Ghislanzoni.* — A. Zimmern, *Da Londra.*

N. 29. — De Guarinoni, *Congresso internazionale di storia della musica. Parigi 1900.* Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione. — Tabanelli, *Il diritto di palco nei teatri.*

N. 30. — E. Delphin, *Ginevra musicale.* — Tabanelli, *Il diritto di palco.*

N. 31. — E. Delphin, *Ginevra musicale.* — *Le antiche canzoni popolari italiane.* — De Guarinoni, *Congresso internaz.*, ecc.

N. 32. — E. Delphin, *Ginevra musicale.* — Tabanelli, *Il diritto di palco.*

N. 33. — P. Ghignoni, « *In sono tubae et choro* ». — Chilesotti, *La scala naturale ed il sistema di 53 gradi.*

N. 34. — Checchi, *I capricci della cronaca.*

N. 35. — Chilesotti, *La scala naturale ed il sistema di 53 gradi.*

N. 36. — Pucci, *Sulla musica teatrale ridotta per banda.* — Monacensis, *L'inaugurazione del teatro Principe Reggente a Monaco.*

N. 37. — Senes, *Il centenario di Vincenzo Bellini.*

N. 38. — Lozzi, *Due sopranisti celebri contro un trionfante sopranista.* — Cambiasi, *Per il centenario Belliniano.*

N. 39. — Mantovani, *Mozart a Milano.* — Lozzi, *Due sopranisti,* ecc.

N. 40. — Fedeli, *Il centenario di Bellini.*

N. 41. — Mantovani, *Mozart a Milano.* — *Adelaide Borghi-Mamo.*

Il Saggiatore. Rivista di scienze, lettere ed arti (Pisa).

N. 1. — G. Bon, *Il « Nerone » di A. Boito e la critica.* — E. Camussi, *Le « Suites d'orchestre » di J. Massenet.*

N. 2. — L. Torri, *Un grande dimenticato (Luca Marenzio).* — A. Bonaventura, *Il fonografo e la musica popolare.*

N. 3. — G. Bon, *Giovanni Bardi dei Conti di Vernio.*

N. 6. — L. Torri, *Compositrici italiane dei secoli XVI e XVII.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 5-6. — F. Azzurri, *Commemorazione di Giuseppe Verdi.* — B. Campana, *Al direttore della « Cronaca Musicale » (sull'arte del canto).*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 66. — L. Torrigi-Heiroth, *Ancora alcune parole sui « vocalizzi ».* — A. Falconi, *I trattati di S. Jadassohn.*

N. 67. — A. Bonaventura, *L'arte del clavicembalo.* — L. Vivarelli, *Un'ultima parola sulla questione dei « vocalizzi ».* — A. Falconi, *I trattati* ecc.

Le Cronache musicali. Rivista illustrata (Roma).

N. 19. — ** *Luigi Mancinelli.* — Gasperini, *I problemi musicali di Aristotele.*

N. 20. — Bonaventura e Falbo, *Per la tutela delle opere musicali.*

N. 21. — Falbo, *Giovanni Sgambati.* — Gasperini, *I problemi musicali di Aristotele.* — Varino, *Alfredo Piatti.* — Italo, *Il teatro gratuito.*

N. 22. — Sgambati, *A scanso di equivoci.* — Incagliati, *Il giubileo di Bayreuth.* — Foà, *Per la tutela delle opere musicali.*

N. 23. — Icp., *Il caso Leoncavallo.* — *** *Camillo Saint-Saëns.* — Montefiore, *A proposito di commemorazioni.*

N. 24. — Cardamone, *Alfonso Rendano.* — Di Giacomo, *La canzonetta di Piedigrotta.*

N. 25. — Gentili, *Per gli studi classici.* — *** *Per la tutela delle opere musicali.*

Musica sacra (Milano).

N. 7. — *Leone XIII a Solesmes.* — *Musica « amica templis » ?* — *Organi vecchi ed organi nuovi.* — *Organisti ed Organari.*

N. 8. — *I decreti della S. C. dei Riti in materia di musica sacra.* — *Tra gli Apennini.* — *Organi vecchi ed organi nuovi.* — *I vescovi e la musica sacra.*

N. 9. — *I decreti della S. C. dei Riti.* — *Un'accademia Gregoriana a Friburgo.* — *Certi giornali..... a Napoli ed altrove!* — *Organisti ed organari.* — *Una scuola-modello di canto Gregoriano.*

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 6. — A. Gastoué, *Les transformations des timbres liturgiques.* — M. Brenet, *Jacques Mauduit.* — R. P. Lhoméau, *Des mélodies à rythme libre.*

N. 7, 8. — Gastoué, *Les transformations des timbres liturgiques.* — C. Benoit, *La grande messe en* si mineur *de J. S. Bach.* — H. Gaisser, *La réforme romaine du plain-chant après le Concile de Trente.* — A. de la Rûe, *Deux textes sur l'écriture de la mesure vers 1700.* — V. d'Indy, *La question grégorienne en Allemagne.* — A. Gastoué, *Le beau dans l'art grégorien.* — M. Brenet, *Additions inédites de Dom Jumilhac.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Juillet. — A. LENOËL ZEVORT, *L'enseignement du chant, de la mimique et de la diction au XX^e siècle*. — J. BELEN, *La cansonne* x *et ses différentes formes d'articulation*.

Août. — A. SCHIFF, *Des rapports entre le nez et les organes sexuels de la femme*.

Septembre. — J. MICHELSON, *Cerveau et langage*. — J. BELEN, *A propos de vocalisation*.

Octobre. — J. BELEN, *Le professeur de chant. Définition de la fonction artistique*.

Le Courrier musical (Paris).

N. 13. — LOCARD, *Les maîtres contemporains de l'Orgue*. — J. MARNOLD, *R. Wagner et l'œuvre de Beethoven*.

N. 14. — M. DAUBRESSE, *L'audition colorée*. — J. MARNOLD, *R. W. et l'œuvre de B*. — P. E. LADMIRAULT, *A propos de « Falstaff »*.

N. 15. — L. DE LA LAURENCIE, *A propos de critique musicale*. — E. DESTRANGES, *Lieder contemporaines*.

N. 16. — CH. MALHERBE, *Musique française et presse étrangère*.

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 27-28. — C. MAUCLAIR, *La religion de la musique* (seguito e fine). — CH. MARTENS, *La Sainte-Godelive d'Edgard Tinel*.

N. 27-28, 29-30. — H. IMBERT, *Association des musiciens suisses*.

N. 29-30. — M. KUFFERATH, *Bayreuth*. — H. FIERENS-GEVAERT, *La musique française du XIII^e au XX^e siècle*.

N. 31-32. — ANSELME VINÉE, *Essai d'un système général de musique*. — M. K., *A Bayreuth*.

N. 33-40. — E. DESTRANGES, *« L'Ouragan », de M. Alfred Bruneau*. Étude analytique et thématique.

N. 33-34. — H. DE CURZON, *Le Conservatoire de Paris*. Voyage géographique à travers les lauréats du siècle. — P. DUKAS, *Le prestige de Bayreuth*.

N. 35-36. — H. DE CURZON, *Croquis d'artistes, M^me De Nuovina*.

N. 37-38. — G. SAMAZEUILH, *Les représentations de Béziers*.

N. 40. — H. DE CURZON, *Jenny Lind*. — *Lettre de Mozart*.

N. 41. — E. B., *Une lettre de R. Wagner* [Diretta al critico A. Stahr; riguarda la concezione del carattere di Lohengrin]. — E. E., *A l'aurore du siècle* [Riferisce alcune amene asserzioni del filosofo Bischner sulla musica].

Le Ménestrel (Paris).

N. 28-39. — *L'art musical et ses interprètes depuis deux siècles*, p. P. d'Estrées (cont.).

N. 27, 29, 31, 32, 34, 35, 37, 38. — *Le tour de France en musique*, par E. Neukomm (cont.).

N. 31, 39. — *Pensées et Aphorismes d'Antoine Rubinstein* (cont.).

N. 32-36, 38, 39. — *Notes d'ethnographie musicale* [Articoli interessanti dettati da quel diligente musicografo che è J. Tiersof ed in cui finora si discorre della musica indiana e dei canti dell'Armenia].

N. 35-37. — *Courte monographie de la Sonate*, par A. Pougin [Non contiene cose nuove, ma è un riassunto conciso ed istruttivo della materia].

N. 28, 33, 34, 36-39. — Nella serie d'articoli intitolati: *Petites notes sans portée*, Raymond Bouyer discorre di parecchie cose: e così dell'ammirazione di Wagner verso Mozart; delle memorie di Maria Bashkirtseff; di Mozart a Parigi, ecc.

Le Théâtre (Paris).

Juillet. II. — *Académie Nation. de Musique. Danses de jadis et de naguère.*

Août. I. — A. Jullien, « *Mireille* » *à l'Opéra-Comique.* — De Curzon, *M^lle Lucy Berthet de l'Académie Nationale de Musique.*

Août. II. — De Curzon, « *Carmen* » *aux Arènes de Nimes.*

Septembre. I. — *Le théâtre Antoine.*

Septembre. II. — *Les concours du conservatoire.* — A. Jullien, « *Guillaume Tell* » *à l'Opéra.* — C. Joly, « *Le Vaisseau Fantôme* » *à Bayreuth.*

Octobre. I. — *M. Monnet-Sully.*

Les Annales de la Musique (Paris).

N. 7. — Dauriac, *La critique musicale.* — De Billy, *La langue vulgaire à l'Église.* — H. Eymien, *Étude sur la décentralisation musicale.* — De Fays, *Des Jurés de Concours.*

N. 8. — F. Hellouin, *Histoire du Métronome en France.* — De Fays, *Des Jurés de Concours.*

N. 9. — L. Dauriac, *Critique musicale.* — Ch. Malherbe, *A propos de la partition d'* « *Isis* » *de Lulli.* — De Fays, *Des Jurés de Concours.*

Revue d'Art dramatique (Paris).

Juillet-Août. — H. Lecomte, *Histoire des théâtres.*

Septembre. — J. Lorentowicz, *L'Opéra en Pologne.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

1r Septembre — C. Bellaigue, *Un poète musicien.* — Franz, *Grillparzer.*

1r Octobre. — Bellaigue, *Un opéra national espagnol,* « *Los Pirineos* ».

Revue d'histoire et de critique musicale (Paris).

N. 7. — J. Combarieu, *J. J. Rousseau et le mélodrame.* — C. Jourdan, *A propos du chant national du 14 juillet.*

N. 8. — P. Wagner, *Thèses grégoriennes.* — P. Thibault, *Les Echoi byzantins.* — A. Bonaventura, *Progrès et nationalité.*

Revue des Revues (Paris).

1r Août. — C. MAUCLAIR, *La Schola Cantorum et l'éducation morale des musiciens.*

Revue Franco-Roumaine (Paris).

N. 4. — CH. MALHERBE, *Musique française et presse étrangère.*

N. 5. — H. KLING, *L'ouverture de « Don Juan » de Mozart.* — S. GOLESTEANU, *« Petru Rares »* [Premier opéra roumain representé le 1r novembre 1900 à Bucarest]. — DE CURZON, *Madame de Nuovina.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 29. — *Otto Waldappel: Einige Bemerkungen und Fundamentalsätze einer ausserhistorischen Musiktheorie* [Tratta di questioni d'armonia teorica].

N. 30. — *Vor fünfundzwanzig Jahren* [Pel giubileo di Bayreuth].

N. 31-33. — Recensioni e critiche.

N. 34, 35. — *Zur Verständigung über Johannes Brahms.*

N. 36. — Osservazioni di L. Wuthmann all'articolo di O. Waldappel (N. 29).

N. 37-39. — Recensioni e critiche.

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 26-27. — *Director Anton Bennewitz.* — *Unsere deutschen Meister Bach, Mozart, Beethoven, Wagner.*

N. 28, 29. — *Congress ungarischer Musiker in Budapest.*

N. 30, 31. — *Die metaphisischen Urgesetze der Melodik* [Osservazioni sopra un libro di A. Mey].

N. 34-37. — *Zur Krise in Conservatorium.*

N. 38. — *Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst.* — *Richard Wagner.* — *Credo* [Osservazioni a libri dello Seidl].

N. 39. — *Die Darstellung des Todes in der Musik,* di W. Mauke.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 13, 14, 16. — *Richard Strauss Liederkompositionen* v. B. R. [Si parla distesamente dell'abbondante produzione vocale dello S.].

N. 13, 14, 16. — *Berlioz* v. Karl Grunsky [Rassegna critica delle composizioni berlioziane].

N. 13, 14. — *Aus der Welt des Ballets bis gegen Ende des 19ten Jahrhunderts* v. Ernst Kreowski [Seguito di un articolo di contenuto un po' frivolo].

N. 13. — *Zur Charakteristik Carl Maria v. Webers* v. Dr. Schüz [Continuazione e fine di uno studio psicologico sul W.]. — *Drittes schwabisches Musikfest in Augsburg* v. A. H. — *Das 78sten Niederrheinische Musikfest* v. Karl Wolff [Resoconti di *festivals* musicali sì numerosi ed importanti in Germania].

— *Das erste deutsche Musikfest und dessen Schöpfer* v. A. v. Winterfeld [Sguardo retrospettivo sul primo *festival* tedesco tenuto in Frankenhausen nel 1810 ed organizzato da G. F. Bischoff].

N. 14, 16. — *Emanuel Schikaneder* v. Georg Richard Kruse [In occasione del 150° natalizio dello S., uditore drammatico, impresario e librettista].

N. 14. — *Bei den tanzenden Derwischen* v. Ferdinand Pfohl [Geniale articolo sulla musica e danze dei dervisci]. — *Vom Tondichter der « Carmen »* v. prof. Hermann Ritter [Schizzo aneddotico]. — *Allerlei aus dem Kunstleben Budapest* v. Arthur Schünemann [Uno dei soliti interessanti articoli].

N. 15. — È esclusivamente dedicato al Wagner ed a Bayreuth in occasione del 25° anniversario delle rappresentazioni wagneriane.

N. 16. — *Joseph Joachim* v. A. Eccarius Sieber [Per il 70° anniversario del grande violinista]. — *Das erste Lortzing Denkmal* [Resoconto dell'inaugurazione del primo monumento del L. in Pyrmont].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 28. — Prof. Sering, *Der Gesangunterricht an den deutschen Lehrerseminaren.*

N. 29. — *Das Melophantasma, eine neue Kunstform.* — Ruston, *Das Preissingen Sächsischer Männerchöre aus F. Juli im Ausstellungspalast zu Dresden.*

N. 30-31, 32-33. — A. N. Harzen-Müller, *Musikalisches aus der Grossen Berliner Kunstausstellung 1901.*

N. 32-33. — E. Neruda, *Das Pyrmonter Lortzingfest.*

N. 34-35. — B. Geiger, *« Nerone » von A. Boito.* — A. W. Gottschalg, *Ein neues, ganz bemerkenswerthes Orgelwerk in Neudictendorf.* — E. Kuhling, *Nicht die Totenmaske, sondern die Gesichtsmaske Beethoven's aus dem Leben.* — P. Reber, *Die Musik des Starnberger Sees.*

N. 36-39. — H. Kling, *Hector Berlioz in Genf.*

N. 36. — P. Hiller-Köln, *Zur Frage der zwanweisen Landestrauer der Bühne und Musik.*

N. 37. — P. Reber, *Das Münchner Prinz Regenten-Theater.*

N. 38. — Dr. Ad. Mirus, *Die Meisterschule von Busoni zu Weimar.* — P. Hiller, *Vom Jubiläum der Polyhymnia und dem damit verbundenen Wettsingen.*

N. 40, 41. — Max Rikoff, *Autographiana.*

N. 40. — W. Fischer-Briefe, *J. Seb. Bach's an den Rat zu Planen.*

N. 41. — G. Rotter, *Auch « Etwas » über Verdi.*

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Luglio. — *Die Mitarbeit der Frau auf dem Felde der musikalischen Erziehung der Jugend* [L. Müller indica il campo di attività della donna nell'insegnamento della musica]. — *Stanford's New Opera (« Much Ado about*

Nothing »), di Ch. Maclean. — *Théâtres lyriques et grands concerts à Paris*, di M. Chassang.

Agosto. — *Das Musikleben in Russland* 1900-1901 [Interessante rassegna di N. Findeisen]. — *The Bach Festival at Bethlehem*, *Pennsylvania, U. S. A.* — *Music in London.*

Settembre. — *Bayreuther Eindrücke* [Riflessioni su particolari difettosi della direzione scenica di Bayreuth]. — *The London opera season.* — *A. Traveller's Note from Delphi.*

Ottobre. — *Wagner-Akten*, di G. Munzer [Documenti che meglio precisano i concetti di Wagner come uomo e come artista]. — *Das römische Musikleben im Jahre 1901*, di F. Spiro [Critica sfavorevole degli avvenimenti musicali di Roma nel 1901]. — *Musik in Stockholm.*

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Agosto. — *Some reactions*: E. Baughan nota alcune incoerenze dell'ultimo stile musicale, specialmente riferendosi all'*opera*. — J. S. S., in *Poets and Musicians*, discorre delle varie inclinazioni e del carattere di alcuni grandi poeti tedeschi e inglesi, dimostrando la tendenza dei musicisti della nazione tedesca a famigliarizzare con gli altri artisti. — *The philosophical side of some laws of harmony*, di L. B. Prouth (contin.). — *Tschaikowsky as a songswriter*, di E. Newmann; è un interessante articolo sui caratteri delle liriche dello Tschaïkowsky. — *Reviews of New Music and New Editions.* — Rassegna dei concerti e delle opere nella *stagione* londinese — *Musical Notes.* — Musica.

Settembre. — *Stands music where it did?*: rassegna critica, di E. Baughan, sullo stato attuale della musica. — *The philosophical side of some laws of harmony*, di B. Prouth (cont.). — *Cornelius Guslitt* (notizia bibliografica). — *The concert season. A retrospect* — Solite rubriche. — Musica.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Giugno. — *Reminiscences of the season:* breve ma diligente rassegna della *stagione* musicale di Boston. — *The rise of program music:* è un' interessante contribuzione alla storia della musica descrittiva. — *The art of accompanying*, by B. Gluckenberger. — *Women's amateur musical clubs*, by R. Fay Thomas: lettura sull'associazione femminile dei dilettanti di musica. — *Theodore Thomas*; *a sketch, by an old admirer:* schizzo biografico sul celebre direttore d'orchestra T. T., lavoro imparziale e ben fatto. — *Editorial Bric-a-Brac.* — *Things here and there.* — Altri articoli d'importanza locale.

Luglio. — *Thayer, the Beethoven Biographer:* schizzo cronologico sul Thayer e l'opera della sua vita: la biografia di Beethoven. — *A New contribution to musical esthetics*, di B. Swayne. — *The rise of programme music*, di E. B. Hill, note sul progresso attuale della musica a programma. — *Theodore Thomas: a Sketch* (cont.). — *Leaves from my student days* (by Gene). — *Music in the insect world* (dal *Signale* di Lipsia). — *Editorial Bric-a-Brac. Things here and there.*

The Musical Times (Londra).

Agosto. — *Eaton Faning:* schizzo biografico del chiaro musicista inglese. — *Handel's borrowings* (cont.). — *Occasional Notes.* — *Charles Salaman* † (schizzo biografico). — *Alfredo Piatti* † (schizzo biografico). — Corrispondenze — Rassegna — Musica.

Settembre. — *Malibran and Mutlow,* notevole articolo di F. G. E., quasi tutto riferentesi a' più interessanti aspetti del talento della Malibran. — *Notes on the words of Beethoven's choral Symphony.* — *Schubert's setting of the twenty-third psalm.* — *Handel's borrowings* (cont.). — Solite rubriche.

Ottobre. — *Alfred Hollins,* schizzo biografico. — *Friedrich Chrysander* † (note biografiche).

NOTIZIE

—

Opere nuove e Concerti.

*** Un'opera in due atti intitolata *Urvasi* del compositore Dlussky, eseguita privatamente a Pietroburgo con considerevole effetto, sarà udita in pubblico nella prossima stagione.

*** Due nuovi lavori, *A la Villa Medicis* di E. Busser e un *Cantico* per due flauti ed archi di Massenet, furono eseguiti a Vichy con pieno successo.

*** Come prima novità della *Grande Opéra* di Parigi si annuncia l'opera *Les Barbares* di C. Saint-Saëns.

*** La censura russa ha tolto il divieto di rappresentare l'opera di Rubinstein « *Il mercante di Kalaschnikoff* ».

*** *L'Opéra Comique* avrà una novità: *La troupe Jolicœur* di A. Coquard; *Le Roi d'Ys* di E. Lalo e *Griselidis* di Massenet.

*** L'opera biblica *Sulamita* di S. Goldfaden ebbe un qualche successo a Trieste.

*** L'opera *Nausikaa* di A. Bungert è in preparazione al teatro di Amburgo.

*** A Vienna avrà luogo la prima rappresentazione della nuova opera di A. Dvorák, *Russalka*.

*** *Dona Mecia* è il titolo di una nuova opera di Oscar da Silva, rappresentata con successo a Lisbona.

Monumenti.

*** Il modello da erigersi a Baden al compositore Carlo Millöcher fu esposto al pubblico. È dello scultore Bock.

Varie.

*** Ermanno Zumpe è stato nominato Direttore dell'*Accademia musicale* di Monaco.

*** La Società milanese, che si era costituita per eseguire gli *Oratori* del Perosi, ha chiuso il suo primo anno d'affari con una perdita di 28.000 lire.

*** L'orchestra Kaim di Monaco ripeterà a Parigi, dal 17 al 20 aprile 1902, sotto la direzione del Weingartner, l'esecuzione delle nove sinfonie di Beethoven contenute nel programma della festa musicale di Mainz in onore di Beethoven.

*** E. Colonne, il direttore dei Concerti dello *Châtelet* di Parigi, si reca colla sua orchestra in Germania per darvi concerti nelle principali città.

*** La scuola magistrale di Pianoforte al Conservatorio di Vienna avrà a primi professori Alfredo Grünfeld ed Emilio Sauer.

*** Il *Gran premio di Roma* fu assegnato al signor M. Caplet.

*** L'orchestra Kaim di Monaco darà concerti in primavera nelle principali città d'Italia.

*** A Pyrmont avrà luogo nel prossimo anno una gran festa musicale dedicata esclusivamente a Edoardo Grieg.

*** Il violoncello di Alfredo Piatti fu venduto per 80.000 marchi al banchiere Mendelsohn di Berlino, che è un abile violoncellista.

*** Al *Gewandhaus* di Lipsia si eseguiranno nella prossima stagione lavori dei principali sinfonisti moderni. Fra i solisti notiamo il violinista A. Fiedemann, la pianista M. Girod, i pianisti Backhaus e Pugno.

Necrologie.

*** Edmondo Polignac, nato nel 1834, scolaro di Reber, uno dei primi partigiani di Wagner, compositore di numerosi lavori vocali ed istrumentali.

*** Edmondo Audran, compositore delle operette *Les Noces d'Olivette* e *La Mascotte,* di anni 59.

*** Riccardo Kleinmichel, nato a Posen, compositore e pianista, editore dei *Signale*, è morto a Berlino in età di 54 anni.

*** Isabella Galletti-Gianoli, rinomata cantante, è morta a Milano.

*** Federico Chrysander, musicologo, è morto a Bergsdorf presso Amburgo.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Albicini A., *Verdi*, parole commemorative dette la sera del 7 febbraio 1901 nel Teatro Comunale di Forlì. In-4. — Forlì, Tipog. G. B. Croppi.

Ambrosio (D') E., *Relazione del Liceo Musicale Rossini di Pesaro*. In-8. — Pesaro, A. Nobili.

Annuario del R. Conservatorio di musica di Parma per l'anno scolastico 1899-1900. In-8. — Parma, Battei.

Boito A., *Nerone*. Tragedia in 5 atti. In-16. — Milano, Treves. — L. 5.

Cambiasi P., *Notizia sulla vita e sulle opere di Domenico Cimarosa*. In-8. — Milano, G. Ricordi. — L. 2.

Carraglia C., *Musica classica e romantica*. Conferenza. In-16. — Parma, Tip. A. Bartoli.

Cioci A., *Canzone a Giuseppe Verdi*. In-8. — Pistoia, Tip. G. Flori.

Gasparella G., *Filippo Filippi, musicista e critico d'arte* [In « Atti dell'Accademia Olimpica di Vicenza », Vol. XXXII].

Ghignoni A., *Per Giuseppe Verdi. I caratteri dell'opera immortale*. Conferenza. In-8. — Genova, Tip. della Gioventù.

Macciò D. e **Rossi G. F.**, *In memoria di Giuseppe Verdi*. Commemorazioni. In-8. — Firenze, Tip. G. Bencini. — L. 0,50.

Musatti C., *Drammi musicali di Carlo Goldoni e d'altri, tratti dalle sue commedie*. In-8, 2ª ediz. — Bassano, G. Pozzato.

Ojetti U., *Elogio di Giuseppe Verdi*. In-16. — Spezia, Tip. dell'Iride.

Prout E., *Strumentazione*. Versione ital. di G. Ricci. In-16, 2ª ediz., riveduta. — Milano, U. Hoepli. — L. 2,50.

Spinelli A. G., *Notizie spettanti alla Storia della musica in Carpi*. In-8. — Carpi, Tip. Comunale.

Storni Trevisan M., *Nel primo centenario di Domenico Cimarosa* (note biografiche). In-8. — Venezia, Tip. succ. M. Fontana.

Villanis L. A., *L'arte del clavicembalo*. In-16, leg. — Torino, Bocca. — L. 8.

Zoccoli E., *L'estetica di Arturo Schopenhauer:* propedeutica all'estetica Wagneriana. In-16. — Milano, G. Agnelli. — L. 1,50.

FRANCESI

Bonnier P., *L'audition*. In-18. — Paris, Doin. — Fr. 4.

Dwelshauvers-Dery F. V., *« Le Vaisseau fantôme » de R. Wagner*. Faits, appréciations, et analyse thématique. In-8, 2ᵉ édit. — Leipzig, C. Wild.

Lais et Descorts Français du XIII^e^ siècle. Texte et musique, publiés par A. Jeanroy, L. Brandin et P. Aubry (3^me^ vol. des « Mélanges de Musicologie critique »). In-8. — Paris, H. Welter. — Fr. 30.

Mémoires de Musicologie Sacrée, lus aux assises de musique religieuse les 27, 28, 29 septembre 1900 à la Schola Cantorum. In-8. — Paris, H. Welter. — Fr. 5.

Saint-Victor, *Les proses de. Texte et musique.* Précédées d'une étude critique par E. Misset et P. Aubry (3^me^ volume des « Mélanges de Musicologie critique »). In-8. — Paris, H. Welter. — Fr. 30.

TEDESCHI

Asztalos E., *Aus meinem Künsterleben als Primadonna in Deutschland, Oesterreich u. Italien.* In-8°. — Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei.

Batka R., *Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen.* In-8. — Prag, J. G. Calve.

Bellermann H., *Der Contrapunkt.* Mit zahlreichen in dem Text gedr. Notenbeispielen u. 5 lith. Taf. in Farbendr. In-4. 4. Aufl. — Berlin, J. Springer.

Challier E., *Grosser Männergesang Katalog.* Hilfregister zum Hauptband. In-4. — Giessen, E. Challier.

Eckardt A., *Sammlung v. Präludien, Choralbearbeitungen u. Uebergängen, Nachspielen, Tonsätzen m. freiem Motiv u. Arien m. Orgelbegleitung zum gottesdienstlichen- sowie Konzertgebrauche.* In-8. — Essen, G. D. Baedeker.

Emerich F., *Der Kunst-Gesang in Deutschland.* In-8. — Berlin, Harmonie.

Festgabe des Wagners-Vereins Berlin zu Feier des 25järigen Bestehends der Bayreuther Festspiele. In-8. — Berlin, P. Thelen.

Hehrenfels C. F., *Die Wertschätzung der Kunst bei Wagner, Ibsen und Tolstoï.* In-8. — Prag, Bericht der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten.

Helm J., *Die Formen der Musikalischen Komposition, in ihren Grundzügen systematisch u. leichtfasslich dargestellt.* In-8. 4. Aufl. — Leipzig, A. Deichert Nachf.

Heinze L. u. Osburg W., *Theoretisch-praktische Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen, nebst spezieller u. ausführl. Behandlg. der Hannanicen der Kirchentonarten bearb.* In-8. 12. Aufl. — Breslau, H. Handel.

Heuberger R., *Im Foyer.* Gesammelte Essays üb. das Opernrepertoire der Gegenwart. In-8. — Leipzig, H. Seemann.

Hofmann R., *Praktische Instrumentationslehre.* In-4. 2. Aufl. — Leipzig, Dörffling u. Franke.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1900. F. Jahrg. In-8. — Leipzig, G. F. Peters.

Kloss E., *Wagner, wie er war und ward.* Ein Wort zur Klärg. üb. den Meister als Menschen. In-8. — Berlin, O. Elsner.

Kotschedoff V., *Hilfbuch f. den Klavierlehrer*. In-8. — Berlin, G. Plothow in Komm.

Krause T., *Ueber Musik u. Musiker*. In-8. — Berlin, Mittler u. Sohn.

Kretzschmar H., *Einige Bemerkungen üb. den Vortrag alter Musik*. In-8. — Leipzig, G. F. Peters.

Marx A. B., *Beethoven*. 5. Aufl. — Berlin, Janke.

Merian H., *Geschichte d. Musik im 19. Jahrh.* — Leipzig, H. Seemann.

Pembaur J., *Harmonie und Melodielehre*. Praktisches Lehrbuch m. vielen Beispielen der hervorragendsten Komponisten. In-4. 2. Aufl. — Leipzig, H. Seemann.

Reinhardt E. T. u. Jensen, *Choralbuch zum evangelischen Gesangbuch für Ost- u. Westpreussen*. In-4. — Königsberg, Gräfe u. Unger.

Sakolowski P., *Ernst v. Schuch*. In-8. — Leipzig, H. Seemann.

Strauss F., *Erinnerungen aus meinem Leben*. In 8. — Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei..

Stumpf C. u. Schaefen K. L., *Tontabellen, enth. die Schwingungszahlen der 12-stuf. temperirten u. der 25-stuf. enharmon. Leiter auf C innerhalb 10 Octaven in 3 Stimmgn.* In-8. — Leipzig, J. A. Barth.

Wassmann C., *Entdeckungen zur Erleichterung u. Erweiterung der Violintechnik durch selbständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger*. In-4. 2. Aufl. — Heilbronn, C. F. Schmidt.

Verzeichniss der im J. 1900 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise. In-8. — Leipzig, F. Hofmeister.

Wegweiser, praktischer, für Bayreuther Festspielbesucher, m. e. Titelbild R. Wagners von V. Lenbach. — Bayreuth, Nierenheim u. Bayerlein.

Wild F., *Bayreuth 1901*. Praktisches Handbuch f. Festspielbesucher. In-8. — Leipzig, C. Wild.

Wunderlich G., *Anleitung zur Instrumentierung v. Chorälen, Chorliedern u. Gesangstücken jeder Art*. In-8. 2. Aufl. — Leipzig, C. Merseburger.

Zerlett J. B., *Chorgesangschule*. 1. 2. Th. In-8. — Hannover, C. A. Gries.

INGLESI

Blackburn, Vernon, *Bayreuth and Munich*. A travelling record of German operatic art. In-12. — New-York, Mansfield and Co. — Doll. 0,75.

Henderson W. J., *What is good Music?* Suggestions to Persons desiring to cultivate a Taste in musical art. In-8°. — London, F. Murray.

Marchesi M., *Ten singing lessons*. Preface by Mad. Melba. In-8. — New-York, Harper. — Doll. 1,50 net.

Sharp, R. Farquharson, *Makers of Music*. Biographical sketches of the great composers, with chronological summaries of their works etc. In-12. — New-York, Scribner. — Doll. 1,75.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Cicognani G. — Op. 23. *Pagine sparse.* 6 pezzi per p.forte: *Musette — Capriccio — Serenata — Piccola danza — Momento musicale — Melanconia.* — Firenze. Edizioni della « *Nuova Musica* ».

La ricerca dei particolari sembra preoccupare più che l'effetto complessivo della composizione, nè il pensiero è sempre sostenuto; ciò senza far torto alla serietà dell'autore.

Jadassohn S. — Op. 138. *Moments Musicaux: Preambolo; Allegretto capriccioso; Canzone; Ballata.* — London. W. Bosworth.

Koptiaieff A. — *Composizioni per P.forte.*
Op. 8. N. 1. *Élégie.* — N. 2. *Valse.*
Op. 9. *Scènes du bal masqué.*

Mendelssohn Arnold. — « *Der Schneider in der Hölle* », *humoristische Ballade aus* « *Des Knabes Wunderhorn* » *für Tenor solo, vierstimmigen Männerchor und Orchester.* — Leipzig. Rob. Forberg.

La vivacità dei ritmi e l'effetto strumentale rendono questa composizione abbastanza caratteristica e mascherano la scipitezza del testo.

Quartero Antonio. — *Missa brevis in honorem S. Caeciliae,* a sei voci virili in due cori. — Proprietà dell'autore. — Torino. Stab. M. Capra.

Senza pretendere a profondità di pensiero l'A. bada sopratutto a esser melodico; lo stile, quantunque non sempre omogeneo, è semplice e alieno da effetti teatrali.

Schultze-Biesantz Clemens. — *Composizioni per P.forte: Patheticon — Couleurs — Course folle — Marche humoristique — Métamorphoses — Aventurier.* — Collection Litolff.

Non senza effetto, ma di carattere superficiale e di poca originalità.

Zenoni Baldi. — Op. 4. *Zwei geistliche Chöre (O bone Jesu — Tenebrae factae sunt) für gemischten Chor a cappella.*
Op. 5. *Vier Trios für Orgel.* — Leipzig. J. Rieter-Biedermann.

Primi saggi che presentano favorevolmente il compositore.

Autori antichi.

Bach J. L. — *Sonata* C-moll *für die Orgel.* Trascrizione per P.forte a 2 mani, di Aug. Stradal. — Leipzig. Edition Schuberth.

Non occorre ripetere le lodi e raccomandare le magnifiche trascrizioni dello Stradal.

Simone Mayr G. — Annunciamo la ristampa della *Sinfonia* e di due *Arie* per canto e piano tratte dall'opera *Ginevra di Scosia,* editore Carlo Schmidl di Trieste.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

INDICE ALFABETICO